

PIETARI, PETROGRAD, LENINGRAD
Sirpa Kähkösen romaani *Graniittimies* pietarilaistekstinä

Laura Hatva

Pro gradu -tutkielma

Kotimainen kirjallisuus

Historian, kulttuurin ja
taiteiden tutkimuksen laitos

Turun yliopisto

Toukokuu 2018

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

HATVA, LAURA: Pietari, Petrograd, Leningrad. Sirpa Kähkösen romaani *Graniittimies* pietarilaistekstinä

Pro gradu -tutkielma, 64 s.

Kotimainen kirjallisuus

Toukokuu 2018

Tässä tutkielmassa tarkastellaan, miten Sirpa Kähkösen romaani *Graniittimies* (2014) uusintaa ja tuottaa pietarilaisteksteille tyypillistä myyttistä Pietari-kuvaa.

Tutkielmassa keskitytään henkilöhahmojen kuvaukseen kaupungin asukkaina, Pietarin kaupungin kuvauksen symboliikkaan sekä intertekstuaalisiin viittauksiin kaupunkikuvauksen rakentajina.

Tarkoituksena on osoittaa, että romaanin intertekstuaaliset viittaukset Pietari-myyttiin ja venäläisen kirjallisuuden Pietari-kuvauksiin kytkeytyvät osaksi historiallisten tapahtumien, 20- ja 30-luvun neuvostotodellisuuden ja Stalinin vainojen kuvausta. Pietari on kirottu kaupunki, jonka asukkaiden on määrä tuhoutua. He, jotka eivät tuhoudu, säilyttävät kaupunkia itsessään.

Tutkimus pohjautuu intertekstuaalisuuskäsitykseen, jonka mukaisesti tekstin tulkinnassa otetaan huomioon tutkimuskysymyksen kannalta relevantit intertekstit. *Graniittimiestä* luetaan vasten pietarilaistekstin traditiota ja pietarilaistekstien yhteistä pohjatekstiä, Pietari-myyttiä. Hyödylliseksi Pietari-kuvauksen rakentumisen tarkastelussa osoittautuvat myös Anna Ahmatovan henkilöhahmo ja tuotanto sekä Thomas Moren teos *Utopia*.

Asiasanat: intertekstuaalisuustutkimus, pietarilaisteksti, Pietari-myytti

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	2
1.1 Tutkimuksen aihe ja tutkimuskysymykset	2
1.2 Kirjailijan ja aineiston esittely	3
1.3 Keskeiset käsitteet	6
2 MITÄ ON PIETARILAISTEKSTI?	9
2.1 Tapahtumapaikkana Pietari	9
2.2 Myynti pietarilaistekstin lähtökohtana	11
2.3 Pietarilaistekstin traditio	12
3 GRANIITTIMIES PIETARILAISTEKSTINÄ	17
3.1 Pieniä ihmisiä suuressa kaupungissa	17
3.2 Suon ja sumun Piter	23
3.3 Ikuisesti kirottu graniittikaupunki	31
4 PIETARILAISTEKSTIN UUDET SÄVYT	39
4.1 <i>Graniittimies</i> ja Gagaattirouva	39
4.2 Kaupunki nimeltä Utopia	50
5 LOPUKSI	59

LÄHTEET

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen aihe ja tutkimuskysymykset

Suomenlahden rannalla sijaitseva Venäjän läntinen suurkaupunki, Pietari (Sankt-Peterburg), on kaupungiksi nuori: se perustettiin Pietari Suuren käskystä soiselle suistomaalle vuonna 1703. Pietari rakentui kivipalatsien ja kanavien keisarilliseksi kaupungiksi. Kaupungin poikkeuksellinen synty tekee siitä kiinnostavan lähtökohdan tarinoille ja taiteelle. Pietari on ollut venäläisessä kuvataiteessa ja kirjallisuudessa niin keskeinen tapahtumapaikka ja päähenkilö, että voidaan puhua erityisestä tavasta puhua Pietarista, pietarilaistekstistä. Pietarilaistekstit kuvaavat Pietarin kaksijakoisena kaupunkina: toisaalta loisteliaana, toisaalta ahdistavana ja tuhoavana. Pietari on suurkaupunki, joka kätkee sisäänsä pienet ihmiset, heidän toiveensa ja tarpeensa.

Pietari on kiehtonut suomalaisiakin koko historiansa ajan. Pietarissa on käyty, siellä on asuttu ja siitä on kirjoitettu. Suomalaisista kaunokirjallisista teoksista Pietariin kytkeytyvät esimerkiksi Irmari Rantamalan *Harhama* (1909) ja *Martva* (1909), Arvid Järnefeltin *Veneh’ojalaisia* (1909) sekä Paavo Haavikon runokokoelma *Talvipalatsi* (1959). Pietari on kiinnostava teema myös nykykirjailijoille: 2000-luvulla on julkaistu romaanit *Säkeitä Pietarista* (Johanna Hulkko, 2009) ja *Graniittimies* (Sirpa Kähkönen, 2014), joissa molemmissa Pietari nousee keskeiseen rooliin.

Sirpa Kähkönen kuvailee suhdettaan Pietariin seuraavalla tavalla:

Pietari on fyysinen kokemus. Se menee sisäelimiin se kaupunki. - - - Se puhuu jollain sellaisella hämärällä tavalla, joka ei ole kieltä, mutta joka jollain tapaa on arkkitehtuurin ja keisarin-mielteinen kieli. - - - mahdollisuus kirjoittaa tästä ihmeellisestä, puolitodellisesta kaupungista viehätti. (Möttönen 2016.)

Kähkösen sanoista käy ilmi kaupunkiin yhdistetty ajatus toden ja harhan rajapintana. Pietari on todellinen kaupunki, mutta myös kerrottu ja kuviteltu – myyttinen.

Kähkösen romaani *Graniittimies* valittiin vuoden 2014 Finlandia-ehdokkaaksi, ja myöhemmin vuonna 2016 teos oli ehdolla Pohjoismaiden neuvoston

kirjallisuuspalkinnon saajaksi. Romaani sai ilmestyttyään kehuja arvioita sanomalehdissä, ja palkintoehdokkuudet lisäsivät teoksen näkyvyyttä. *Graniittimies* on mielenkiintoinen teos, sillä vaikka romaani on suomalaisen kirjailijan kirjoittama ja siksi osa suomalaisen kirjallisuuden kenttää, teoksen vahva Pietari-näkökulma saa sen linkittymään venäläiseen kirjallisuuteen.

Tässä tutkielmassa pohdin, millä tavalla venäläisen kirjallisuuden tutkimuksessa hyödynnettävää pietarilaistekstin käsitettä voidaan soveltaa suomalaisen nykyromaanin tarkastelussa.¹ Tarkastelen siis Sirpa Kähkösen romaania *Graniittimies* pietarilaistekstinä: Tutkin, millä tavalla *Graniittimiehen* henkilöhahmot kokevat olemassaolonsa kaupungissa – millä tavalla kaupunki vaikuttaa heidän mielialaansa ja millaisia mahdollisuuksia he kaupungin asukkaina kokevat omaavansa. Pysähdyn pohtimaan romaanissa keskeisiksi nousevia motiiveja, sumua, suota, graniittia ja kaupungin Piter-lempinimeä, pietarilaisteksteille tyypillisenä symboliikkana. Tutkin myös, millä tavalla pietarilaistekstiin linkittyvän Pietari-myytin sisältämä ajatus kaksijakoisesta todellisuudesta, samanaikaisesta loistosta ja tuhosta, ikuisuudesta ja katoamisesta, välittyy Kähkösen romaanista. Tämän jälkeen tarkastelen, millaisia uusia sävyjä Kähkösen romaanin historiallinen konteksti, 20- ja 30-lukujen neuvostotodellisuuden ja Stalinin vainojen käsittely, tuo pietarilaistekstin perinteeseen – ja miten historiallisen kontekstin tarkastelussa on hyödyllistä huomioida interteksteinä runoilija Anna Ahmatovan henkilöahmo sekä Thomas Moren teos *Utopia* (1516).

1.2 Kirjailijan ja aineiston esittely

Sirpa Kähkönen julkaisi esikoisteoksensa, nuortenkirjan *Kuu taskussa*, vuonna 1991. Kolmen nuortenkirjan jälkeen Kähkönen alkoi kirjoittaa Kuopioon sijoittuvaa historiallista romaanisarjaa, jossa tapahtumia 30-luvulta 60-luvulle kuvataan kuopiolaisten, vahvimmin Tuomen työläisperheen, näkökulmasta. Sarjan ote on mikrohistoriallinen: suuria historiallisia tapahtumia lähestytään tavallisten ihmisten

¹ Pietarilaistekstin käsitettä on suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa hyödynnetty vain vähän. Väitöskirjassaan *Algot Untola ja kirjoittava kone* (2013) Kaisa Kurikka nostaa esille, että *Harhamaa ja Martvaa* voi tulkita pietarilaisteksteinä (Kurikka 2013, 258). Mervi Tuomikoski puolestaan pohtii artikkelissaan ”Arvid Järnefelt ja venäläisen symbolismin aatetausta” *Veneh’ojalaisten* pietarilaisuutta (Tuomikoski 2010, 121–124).

arjesta käsin. Esille nousevat etenkin naisten, lasten ja vanhusten kokemukset. Keskeistä on myös kommunistinen aate ja sen aiheuttamat ristiriidat perheenjäsenten välillä. Tähän mennessä Kuopio-romaneja on julkaistu seitsemän. *Mustat morsiamet* (1998) kertoo Anna Tuomen aikuistumisesta ja elämästä poliittisen vangin vaimona 1930-luvun Kuopiossa. *Rautayöt* (2002) sekä *Jään ja tulen kevät* (2004) kuvaavat elämää kahden sodan välissä. *Lakanasiivet* (2007) ja *Neidonkenkä* (2009) ovat jatkosodan aikaan sijoittuvia yhdenpäivänromaneja. *Hietakehto* (2012) nostaa keskiöön lapsen kokemuksen sota-ajasta. *Tankkien kesä* (2016) kuvaa 60-luvun aatteellista ilmapiiriä vanhan ja uuden välisessä taitekohdassa.

Kähkösen seitsemäs romaani *Graniittimies* (2014) linkittyy hänen muihin romaaneihinsa, sillä *Graniittimiehen* päähenkilöt Klara ja Ilja Tuomi ovat Kuopio-sarjasta tuttujen Tuomien perheenjäseniä. *Graniittimiehessä* Klaara ja Elias hiihtävät rajan yli Suomesta Neuvostoliittoon, ottavat itselleen uudet nimet Klara ja Ilja, asettuvat asumaan Petrogradiin ja alkavat rakentaa sosialistista yhteiskuntaa. Vaikka *Graniittimies* on fiktiivinen teos, romaani, on Klaralla ja Iljalla mahdolliset esikuvansa: Sirpa Kähkösen 1930-luvun Suomesta kertovan tietokirjan *Vihan ja rakkauden liekit* (2010) valokuvaliitteessä on valokuva, jossa punaupseeri Lauri Tuomaisen seurassa Leningradissa vuosien 1925–1926 vaiheilla on ”isovelji Elias sekä tämän vaimo Klara” (Kähkönen 2010, valokuvaliite). Romaanissa Klara kuvaa käyntiä valokuvaamossa: ”Me jähmetyimme aloillemme, ja hiki alkoi virrata selkääni pitkin, ja vihdoinkin kamera raksautti ja magnesiumvalo välähti. Meidät oli kuvattu.” (G 98)

Kaupungissa Klara ja Ilja tutustuvat toisiinsa suomalaistaustaisiin ja muihin sosialismin rakentajiin – tai sen hyödyntäjiin. Keskeisiksi henkilöhahmoiksi nousevat vapaata elämää kaipaava Jelena, joka päättyy varakkaan liikemiehen Henrik Gustafssonin edustusvaimoksi, sirkuksessa pyramidin jalustana toimiva mutta huipulle tavoitteleva Tom Velikanovitsh Mehr sekä Galkin, jonka johtamaan katulapsikollektiiviin ”Ilon Seppiin” Klara päättyy töihin. ”Ilon Seppien” kautta Klara tutustuu katulapsiin, joista tärkeimmiksi osoittautuvat Dunja ja Genja, Klaran ottolapset. Juonen kannalta merkittävä hahmo on myös Iljan pikkuveli, valokuvaan ikuistettu Lavr, joka saapuu kaupunkiin yllättäen ja lopulta palaa pettyneenä Suomeen. Tutkielman luvussa 4.1 keskityn Gagaattirouvan henkilöhahmoon. Gagaattirouva on sivullinen, jonka läsnäolo romaanissa tuo Pietarin kuvaukseen uuden tason.

Romaanin tapahtumat alkavat vuodesta 1922 ja päättyvät vuoteen 1942. Romaani jakautuu viiteen osaan, jotka on nimetty tapahtumapaikkojen mukaan: Petrograd, Leningrad, Skatshki, Utopia ja Tashkent¹. Romaanin kaksi ensimmäistä osaa sekä neljäs osa sijoittuvat kaupunkiin, joka tunnetaan nykyisin nimellä Pietari (Sankt-Peterburg). Kahdessa ensimmäisessä osassa tapahtumia kuvataan Klaran toimiessa minäkertojana – romaanin alun muodostavat Klaran muistelmat, joiden kirjoittamista kuvataan romaanin kolmannessa osassa. Kolmessa viimeisessä osassa kertoja on kaikkietävä, mutta näkökulmahenkilön vaihdellessa äänen saavat Dunja, Ilja, Jelena, Genja, Henrik, Tom ja Jelenan tytär Katinka.

Kuten romaanin osien nimistä voidaan päätellä, tapahtumapaikat nousevat teoksessa keskeiseen rooliin. Pietarin nimen muuttuminen rinnastuu muutoksiin neuvostoliittolaisessa ilmapiirissä: romaanin alun yhdessä rakentamisen ja sosialistisen valtion luominen vaihtuvat vainoihin ja epäluuloon. Kirjan takakansitekstissä todetaan: ”Kun Petrogradista tulee Leningrad, alkaa vaikea elämä.” Vaikka tarkastelen tutkielmassani *Graniittimiestä* pietarilaistekstinä, ovat Stalinin vainot romaanin keskeinen konteksti.² Neuvostoliitto oli diktatuurivaltio, jossa vastustajiksi määritellyt pakkosiirrettiin, vangittiin rangaistusleireille tai teloitettiin. Voimakkaimmillaan vainot olivat niin kutsuttuina suuren terrorin vuosina 1936–1938. (Vihavainen 2006, 404–406.) Tähän ajanjaksoon, vuoteen 1937, sijoittuu myös *Graniittimiehen* luku Utopia, sillä luvun alussa kuvataan, miten Genja seuraa Lokakuun vallankumouksen 20-vuotisjuhlan harjoituksia:

Hän tuli Vallankumouksen uhrien kentän laitaan ja nuorten kulkue marssi hänen ohitseensa, tulvahti kadun kapeasta solasta plakaatteja kantaen, hän vilkaisi olkansa yli: sieltä tuli baskeripäisten tyttöjen kantamana, vahvoilla käsivarsilla *Eläköön Lokakuun suuri vallankumous 1917–1937!* (G 317)

¹ Kun viitataan Kähkösen romaaniin, kirjoitan venäläiset nimet ja paikannimet samalla tavoin kuin *Graniittimiehessä* on kirjoitettu. Muutoin pyrin noudattamaan venäläisten nimien translitteroinnissa Suomen Standardisoimisliiton laatimaa SFS 4900 -standardia.

² Stalinin vainoista ovat Kähkösen lisäksi kirjoittaneet useat suomalaiset nykykirjailijat, kuten Laila Hietamies (*Valkeat yöt*, 1990; *Valoa kohti*, 1991), Antti Tuuri (*Ikities*, 2011), Riikka Pelo (*Jokapäiväinen elämämme*, 2013) ja Katja Kettu (*Yöperhonen*, 2015). Kähkönen ei kuvaa elämää vankileireillä, kuten Stalinin vainojen kuvauksille on tyypillistä, vaan tapahtumat keskittyvät Pietariin. Keskeistä on päähenkilöiden kokemus ilmapiirin kiristymisestä, pelko ja ahdistus.

Graniittimiehen voidaan nähdä jatkavan Kähkösen Kuopio-sarjasta alkanutta pyrkimystä kuvata historiallisia tapahtumia yksittäisten ihmisten arjesta käsin – romaanin edetessä ”kaaos ja jähmettävä kauhu” asettuvat osaksi jokapäiväistä elämää. Stalinin vainot kohdistuivat voimakkaasti vähemmistökansallisuuksien edustajiin, ja romaanin tapahtumien edetessä lukijalle käy selväksi, ettei teoksen kuvaamalla suomalaistaustaisilla ole toivoa. Luku ”Utopia” kuvaakin haaveiden romuttumista: romaanin keskeiset henkilöt ovat joko kuolleita, vankilassa, ”ihmisraunioita” tai omat toiveensa tukahduttaneita valtakoneiston osia.

1.3 Keskeiset käsitteet

Tutkielmani teoreettisena lähtökohtana käytän pietarilaistekstin (peterburgski tekst) käsitettä, jonka kehittivät alun perin niin kutsutun Tarton-Moskovan koulukunnan¹ semiootikot, ensimmäisenä Vladimir Toporov vuonna 1973 (ks. Könönen 2002, 17). Pietarilaistekstillä² tarkoitetaan taiteen, kuten kirjallisuuden tai kuvataiteen, tapaa käsitellä Pietarin kaupunkiin liittyvää myyttiä, jossa kaupunki nähdään samanaikaisesti loistokkaana ja tuhoavana (mm. Pesonen 2007, 38).³ Suomenkielisessä tutkimuksessa voidaan käyttää myös käsitettä pietarilaiskirjallisuus, kun puhutaan kaunokirjallisuuden pietarilaisteksteistä. Esimerkiksi Kirsti Ekosen ja Sanna Turoman toimittamassa *Venäläisen kirjallisuuden historian* (2015) asiahakemistossa ei mainita pietarilaistekstiä vaan pietarilaiskirjallisuus sekä pietarilaistekstiin keskeisesti liittyvä Pietari-myytti.

Jokaista pietarilaistekstiä yhdistää kytkös yhteiseen pohjatekstiin, Pietari-myyttiin. Myytti on käsitteenä monitahoinen. Arkikielessä myytillä viitataan tavallisesti uskomukseen, jolle ei ole rationaalisia perusteita (Saariluoma 2000, 9). Uskontotieteessä myytin määritelmä on tiukka. Myytti on selittävä alkukertomus, joka

¹ Semiotiikan tutkimiseen keskittyneen koulukunnan keskuspaikkana toimi Tarton yliopisto, mutta mukana oli tutkijoita myös Moskovasta ja eri puolilta Neuvostoliittoa (Pesonen 2006, 31).

² Pietarilaistekstin teorian perusteoksena pidetään Tarton yliopiston julkaisusarjassa ”Trudy po znakovym sistemam” (”Tutkimuksia merkkijärjestelmistä”) vuonna 1984 julkaistua artikkelikokoelmaa *Semiotika goroda (Kaupungin semiotiikka)* (Semiotika 1984).

³ Suomessa venäläisiä pietarilaistekstejä on tutkinut ja niistä kirjoittanut erityisesti Pekka Pesonen, joka toimi Helsingin yliopistossa Venäjän kirjallisuuden professorina 1998–2000 (375 Humanistia 2015).

kertoo jumalten ja sankarien teoista aikojen alussa. Myytin tehtävä on toimia esikuvana ja antaa merkitys yhteisön harjoittamille riiteille. (Ks. Saariluoma 2000, 11.) Klassinen kirjallisuus on pohjautunut kreikkalais-roomalaiselle mytologialle. Myytin hyödyntäminen kaunokirjallisen teoksen pohjana on sitonut teoksen osaksi yhteistä kulttuuritraditiota. (Saariluoma 2000, 8–10.)

Nykykirjallisuudessa myyttisyys ei ole antiikin jumaltarustojen uudelleenkirjoittamista, vaan myyttiseksi voidaan kuvata mitä tahansa teosta, jossa käsitellään uskomuksia, jotka eivät pohjaudu tutkitun tiedon varaan (Saariluoma 2000, 10). Voidaan puhua myös mytologisista teoksista, joissa myytin kuvaukseen kytkeytyy reaalitodellisuus ja kaunokirjallinen traditio (Pesonen 2006, 49). Pietarilaistekstin käsitteeseen yhdistettynä myyttisyys linkittyy Pietarin kaupungin syntyhistoriaan. Pietari-myytti kuitenkin poikkeaa perinteisestä tavasta käsittää myytin käsite: vaikka Pietari-myytin sisältö pohjautuu Pietarin kaupungin syntyyn, se ei ole suoranainen syntykertomus, vaan kuvaa kaupungin kaksijakoista todellisuutta.

Pietarilaistekstien traditio on pitkä ulottuen 1800-luvulta nykypäivään. Tunnettuja kaunokirjallisia pietarilaistekstejä ovat esimerkiksi pietarilaistekstin tradition aloittanut Aleksandr Puškinin runoelma ”Vaskiratsastaja” (1833) sekä Fjodor Dostojevskin romaani *Rikos ja rangaistus* (1866) (Pesonen 1983, 233–234). Pietarilaistekstille tyypillisiä piirteitä voidaan kuvailla: ne kertovat kaupungin vähäosaisten selviytymistäistelusta ankarassa kaupungissa, joka on niin todellinen, että se elää ja vaikuttaa henkilöhahmojen ajattelussa ja mielentiloissa (Pesonen 2005). Silti on ymmärrettävä, että pietarilaisteksti on käsitteenä muuntuva ja mukautuva. Pesonen toteaa, että ajatus tietystä, yhdenlaisesta pietarilaistekstistä on mahdoton – jokainen uusi tulkinta muuttaa pietarilaistekstin käsitettä (Pesonen 2007, 38–39.)

Pietarilaistekstin käsite perustuu siis ajatukseen toisiinsa viittaavien tekstien verkostosta ja tekstien välisestä vuoropuhelusta – intertekstuaalisuudesta. Intertekstuaalisuuden käsitettä käytti ensimmäisen kerran Julia Kristeva vuosina 1966–1967 julkaisemissaan artikkeleissa, mutta käsitteen pohjalla on Mihail Bahtinin ajatus kielen dialogisuudesta (ks. Martinez 1996, 268). Pietarilaisteksteissä käy hyvin ilmi intertekstuaalisuuden toteutuminen eri tasoilla, kun viittauksen kohteena oleva teksti ymmärretään laajasti miksi tahansa merkitystä kantavaksi asiaksi.

Pietarilaistekstit viittaavat suullisiin ja kirjallisiin teksteihin, kuten Pietari-myyttiin ja toisiin pietarilaisteksteihin, mutta myös kristilliseen symboliikkaan, paikannimiin, hallitsijoihin ja patsaisiin. Näiden viittausten myötä pietarilaistekstit sitoutuvat konkreettisesti Pietarin kaupunkiin ja venäläiseen todellisuuteen, mutta ennen kaikkea niiden representaatioihin.

Tässä tutkielmassa käytän pietarilaistekstin käsitettä, kun puhun tavasta kirjoittaa Pietarista ja Pietari-myytistä. Yksittäisestä teoksesta voin kirjoittaa pietarilaisromaanina tai pietarilaisnovellina. Pietari-myytistä puhun silloin, kun haluan tarkentaa käsittelyn kaupungin myyttiseen kaksitasaisuuteen. Selvyiden vuoksi käytän myös kaupungista yleisesti nimeä Pietari, vaikka aineistossani kaupungin nimet ovat Petrograd ja Leningrad. Perustelen ratkaisua luettavuuden lisäksi pietarilaistekstille tyypillisellä näkemyksellä kaupungin ikuisuudesta. Oli aika tai hallitsija mikä tahansa, Pietari säilyy ennallaan kivisenä keisarin kaupunkina; kaupunki on sama nimestä riippumatta (vrt. Pesonen 2007, 36 – 37).

2 MITÄ ON PIETARILAISTEKSTI?

2.1 Tapahtumapaikkana Pietari

Pietarin kaupunki nimettiin perustajansa Pietari Suuren mukaan. Ensin kaupungista käytettiin hollantilaisperäistä nimeä Sankt Piterburch, mutta lopulta nimi muuttui venäjän kieleen sopivaan muotoon Sankt-Peterburg. Vuonna 1914 kaupunki nimettiin Petrogradiksi, sillä ensimmäisen maailmansodan voimistama saksalaisvihamielisyys aiheutti kielteistä suhtautumista alkuperäiseen nimeen. Kaupunki ehdittiin tuntea Petrograd-nimellä vain kymmenen vuotta, sillä vuonna 1924 kaupunki nimettiin uudelleen Leningradiksi. Kaupungin nimen muuttumista kuvataan myös *Graniittimiehessä*: ”Seuraavana aamuna saimme kuulla Vladimir Iljitshin menehtyneen. Koko kaupunki verhoutui niiden päivien aikana mustaan ja ennen kuin kuukausi oli loppunut, Petrograd oli saanut uuden nimen.” (G 90) Neuvostoliiton hajottua vuonna 1991 järjestettiin kansanäänestys kaupungin nimestä ja kaupungin viralliseksi nimeksi palautettiin Sankt-Peterburg. Kaupungin puhekielisenä nimityksenä on käytetty 1700-luvulta lähtien nimeä Piter, joka on Pietari-nimen hollantilainen muoto (Pesonen 2007, 36). Piter-nimi vastaa Venäjällä tunnetuista versioista parhaiten Suomessa kaupungista käytettyä Pietari-nimeä (vrt. Kangaspuro 2002, 1). Nämä nimitykset viittaavat suorasti kaupungin perustajaan Pietari Suureen.

Kaupungin nimenmuutokset kuvaavat suuria käännekohtia paitsi Pietarin kaupungin, koko Venäjän historiassa (vrt. Kangaspuro 2002). Pietarin kaupungin perustaminen merkitsi Venäjän valtiolle konkreettisesti pääsyä Itämerelle. Pietari Suuri pyrki luomaan modernia ja sivistynyttä valtiota, ja tähän sopi Pietarin tuoma yhteys läntiseen Eurooppaan. (Mm. Kangaspuro 2002.) Ensimmäisen maailmansodan aikana länsieurooppalaiset vaikutteet vaihtuivat slaavilaisuuden ihannointiin. Vuoden 1924 nimenvaihdoksella haluttiin kunnioittaa vallankumousjohtaja Vladimir Iljits Leniniä tämän kuoleman jälkeen. (Pesonen 2007, 36–37.) Kaupungin nimen palauttaminen Leningradista alkuperäiseen muotoon Sankt-Peterburg taas kertoo Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen vallinneesta halusta unohtaa neuvostoaika ja etsiä kaupungille menneisyyttä keisarillisen vallan ajalta (Hellberg-Hirn 2002, 4).

Tutkielmani aineisto, *Graniittimies*-romaani, sijoittuu vallankumouksen jälkeiseen Petrogradiin sekä 20- ja 30-lukujen Leningradiin. Romaanissa kuvataan päähenkilöiden kulkua uudelleennimetyillä kaduilla, Leninin kunniaksi järjestettyä muistohetkeä viimeisellä Uritskin aukiolla (nykyisin Palatsiaukio) ja suurta Pietarin sirkusta. Romaanin kuvaus on paikoin topografisesti niin tarkkaa, että päähenkilöiden sijainnit ja liikkeet olisi mahdollista piirtää kartalle: ”Lännen Vähemmistökansallisuuksien Yliopisto järjestyi sinä syksynä Rakovalla toimittuaan epätyytyttävissä tiloissa kreivi Tolstoin palatsissa entisellä Hovinrantakadulla, jota me kutsuimme Verisunnuntain rantakaduksi.” (G 16) Romaanin kerronta on pääsääntöisesti niukkaa, eikä tapahtumapaikkoja juurikaan kuvailla nimeämisen lisäksi. Miljöön kuvauksen voidaan nähdä linkittyvän henkilöhahmolle tärkeän hetken tai tunnetilan kuvaamiseen:

Eräänä aamuna, kun nousin pannuhuoneesta pihamaalle ja kävelin porttikäytävän kautta kadulle, käsitin, että oli tullut kevät. Koko Ulitsa Rakova hohti vihreänä – ratamonlehden puskiivat katukivien raoista ja Lassallen aukiolla huojuivat heinät. - - - Silloin minä ymmärsin, että olin pieniin päin. (G 10)

Tapahtumapaikka eli miljöö on proosantutkimuksen peruskäsitteistöä. Miljöö voidaan nähdä konkreettisenä ympäristönä, jossa kaunokirjallisen teoksen juoneen kuuluvat tapahtumat tapahtuvat, jossa henkilöhahmot elävät ja jota kuvataan, kun teoksessa kuvataan ympäristöä. Perinteisen näkemyksen mukaan miljöökuvauksella voidaan nähdä reaaliaimaailmaa jäljittelevänä, jolloin *Graniittimiehen* Pietarin voidaan nähdä vastaavan todellista 20- ja 30-lukujen Petrogradia ja Leningradia. Toisaalta on kysyttävä, miten onnistunutta tällainen jäljittely voi olla – ja onko tapahtumapaikan mieltäminen jonkin todellisen jäljitelmänä mielekäs tulkinta. Voidaankin ajatella, että tapahtumapaikka syntyy lukijan tulkintana lukuprosessin aikana. (Vrt. Carlson 2014, 24.)

Lukijan käsitykseen teoksen miljööstä vaikuttaa hänen tietämyksensä. Kun teoksen tapahtumapaikkana on Pietari, lukijan muodostamaan kuvaan Pietarista vaikuttaa tekstin sisältämän konkreettisen kuvauksen lisäksi se, mitä lukija on nähnyt, kokenut ja lukenut. Pelkkä kaupungin nimi toimii intertekstuaalisena viittauksena, joka sitoo teoksen miljöön paitsi Pietari-nimiseen kaupunkiin, myös kaikkiin muihin representaatioihin, joita Pietarin kaupungista on tuotettu. Pietarilaistekstin käsite

perustuu Pietarin kaupungin representaatioihin eri taiteenlajeissa, mutta on kuitenkin huomattava, että jokaista Pietariin sijoittuvaa tai sitä kuvailevaa teosta ei ole hyödyllistä automaattisesti nimetä pietarilaistekstiksi. Tärkeää on semanttinen yhteys: pietarilaistekstejä yhdistää suullisesta kansanperinteestä lähtöisin oleva myytti Pietarin kaupungista. (Könönen 2002, 17.)

2.2 Myytti pietarilaistekstin lähtökohtana

Elena Hellberg-Hirn kirjoittaa *Idäntutkimus*-lehdessä (4/2002) ilmestyneessä artikkelissaan ”Planeetta Pietari” Pietarista vihan kaupunkina. Pietarin kaupunkiin kiteytyneet suuret historialliset muutokset ovat saaneet niihin tyytymättömissä ihmisissä aikaan vihaa, joka vaikuttaa tapaan hahmottaa Pietari kaupunkina (Hellberg-Hirn 2002, 3–4). Viha aiheuttaa menneisyyden kieltämisen. *Graniittimieheissä* tämä ilmenee esimerkiksi muuttuneina kadunniminä: neuvostoaikana Pietarin katuja ja aukioita nimettiin uudelleen, ja esimerkiksi Pietarin pääkatu, Nevski prospekti (Nevski prospekt), nimettiin Lokakuun 25:n prospektiksi (Prospekt 25 oktjabrja).

Pietariin liitetty viha on yksi niistä lukuisista merkityksistä, joita Pietarin kaupunkiin voidaan yhdistää. Kaupunki ei näin muodostu vain konkreettisista kaduista, kanavista ja taloista, vaan siellä asuvista ja asuneista ihmisistä – heidän kokemuksistaan, tarinoistaan ja kuvauksistaan. Kaupunkiin liitetty merkitys kertoo myös näkökulmasta, josta kaupunkia katsotaan: keisarillista Pietaria voitiin esimerkiksi nimittää Venäjän portiksi merelle, uudeksi Amsterdamiksi tai Venetsiaksi, sotilaalliseksi pääkaupungiksi tai uudeksi Roomaksi, keisarillisen imperiumin keskukseksi (Lotman 1984, 44).

Pietarilaisteksteissä keskeinen Pietari-myytti on lähtöisin kansan ja eliitin erilaisista näkökulmista kaupunkiin. Pekka Pesosen kuvaa, miten Venäjän keisari Pietari I rakennutti kaupungin itsevaltaisesti soiselle maalle rahaa ja ihmisiä säästämättä. Kaupungista tuli kansan vihaama. (Pesonen 2007, 35.) Vihan pohjalla oli rakennustyön vaatimat uhraukset, mutta myös kaupungin edustama venäläisen yhteiskunnan käänös perinteisestä venäläisyydestä kohti läntisiä vaikutteita (Hellberg-Hirn 2002, 3). Vihasta huolimatta kaupunki oli myös Venäjän ja sen hallitsijan suuruutta ylistävä, epätodellinen ja loistelias keisarin kaupunki. Tätä

kaksijakoisuutta, Pietarin kahta rinnakkaista ja vastakkaista kuvaa, kutsutaan venäläisessä kirjallisuudessa ja kulttuurissa Pietari-myytiksi. (Pesonen 2007, 38). Oleellista on, että nämä kuvat elävät samanaikaisesti. Jokaisella kokijalla on näin vapaus valita, mikä on hänen totuutensa kaupungista (vrt. Toporov 2003, 7).

Pietari-myytin kaksijakoisuus toteutuu erilaisilla tasoilla. Toisaalta on kyse samanaikaisesta loistosta ja tuhosta, kaupungin kaksista kasvoista. Toisaalta kaupungin suuruus korostaa ihmisen pienuutta. Toporov kirjoittaa Pietarista kenttänä, jolla taistelevat elämän ja kuoleman kysymykset: rinnakkain ovat kuoleman voitto, jatkuva uudistuminen ja ikuinen elämä (Toporov 2003, 7). Näin myyttiin kytkeytyy ajallinen ulottuvuus ja ikuisuuden problematiikka. Pietarin kaupunki heijastelee myös luonnon ja kulttuurin vastakkainasettelua: kaupunki voidaan nähdä järjen voittona luonnonvoimista, mutta myös suurena, luontoa vastaan tehtynä rikoksena (Könönen 2002, 17).

Pekka Pesosen tulkinnoissa pietarilaisteksteistä esiin nousevat yhteiskunnalliset kysymykset. Vastakkain asettuvat yksilö ja häntä alistavat valtamekanismit. Näin pietarilaistekstit voivat toimia myös yhteiskuntakritiikkinä kuvatessaan asukkaiden selviytymistaistelua ja pyrkimyksiä kohti parempaa elämää. (Pesonen 1984 & Pesonen 2005.) Esimerkiksi Gogolin *Päälysviittaa* on pidetty yhteiskunnallisiin ongelmiin tarttuvan kirjallisuuden esikuvana (Suni 2015, 235). Kuitenkaan kaikkia pietarilaistekstejä ei voida pitää yhteiskunnallisesti kantaaottavina, vaan pietarilaistekstit voivat keskittyä tarkastelemaan Pietarin fyysistä ja sosiaalista todellisuutta ilman yhteiskuntakriittistä ulottuvuutta.

2.3 Pietarilaistekstin traditio

Vaikka Pietari-myytti alkoi elää suullisessa kansanperinteessä jo heti Pietarin kaupungin perustamisen jälkeen, 1700-luvun venäläisessä kaunokirjallisuudessa esiintyi vain Pietarin loistelas, keisarillinen puoli. Kaunokirjallisuuden Pietari-kuvaus oli ylistyslaulua, eikä vastakkaisille mielipiteille ollut sijaa. Vasta 1800-luvun alussa Aleksandr Puškinin myötä kaunokirjallisuudessa alettiin kuvata sumuisen harmaata kaupunkia ja sen vastentahtoisia asukkaita. Pietari-kiinnostus välittyy Puškinin

tuotannosta jo varhaisista runoista lähtien, mutta pietarilaistekstien tradition aloittajana voidaan pitää runoelmaa ”Vaskiratsastaja” (Pesonen 2005, 3–4.)

Runoelman ensimmäinen osa kuvaa Pietarin kaupungin syntyä ja keisarillista loistoa. Runon puhuja osoittaa kiintymystään kaupungille ja toivoo sille ikuista elämää:

- - -
Kukoista, tsaarin kaupunki,
kuin Venäjän järkkymättä!
Ei uhka alkuvoimaisin
sinua uhmaa leppymättä,
nuo suomalaiset aallot saa
vihansa vanhan unohtaa,
se ei saa turhaan häiritä
Pietarin unta iäistä.
- - -

(Puškin 1833/1999, 235.)

Kiintymyksen lisäksi jo runon johdannossa on näkyvässä olemassa oleva, kaupunkiin kohdistuva viha. Runon puhuja toivoo sen unohtumista, mutta kertoo kuitenkin runoelmassa ”tuskantäyteen tarinan” Jevgenistä, jonka unelman rakkaudesta ”suomalaiset aallot” tuhoavat valtavan tulvan muodossa. Menetyksensä Jevgenin järjiltään ja kohdistamaan vihansa tsaaria symboloivaan ratsastajapatsaaseen. ”Vaskiratsastajassa” on siis nähtävillä kaksijakoinen Pietari-myytti: kaupungin loisto tunnustetaan, mutta samalla tuodaan näkyville kaupungin asukkaita edustavan, Kolomnassa asuvan virkamies-Jevgenin surullinen kohtalo. Myytin lisäksi runoelmassa kuvataan maantieteellistä Pietaria ja nostetaan esille Pietarin symboleja, kuten ”graniittiin kahlittu virta”. Tätä Pietarin symbolisen kuvailun perinnettä jatkavat monet ”Vaskiratsastajaa” seuraavat pietarilaistekstit.

”Vaskiratsastajassa” kaupungin ja sen perustajan myyttistä yhteensulautumista symboloi Vaskiratsastaja-patsaan liikkeellelähtö (ks. Suni 2015, 207). Kaupungin elollistuminen ei kuitenkaan ole pietarilaistekstien välttämätön ominaispiirre. 1800-luvun realistisissa pietarilaiskuvauksissa Pietarin kaksijakoinen todellisuus ilmenee konkreettisena kaupungin asukkaiden arjen kuvauksena: keisarillisessa kaupungissa on harmaata, kosteaa ja ankeaa, ja tämän kanssa asukkaiden on taisteltava päivästä toiseen. Kesäinenkään kaupunki ei tuo helpotusta. Dostojevskin romaanin *Rikos ja rangaistus* alussa kuvataan Raskolnikovin kävelyretkeä:

Ulkona oli kauhea helle, ja lisäksi oli tunkkaista ja hirveä tungos, kaikkialla oli kalkkia, rakennustelineitä, tiiliä, pölyä ja tuo kesän erikoinen haju, niin tuttu jokaiselle pietarilaiselle jolla ei ole mahdollisuutta vuokrata huvilaa – kaikki se ärsytti äkkiä ikävästi nuorukaisen jo muutenkin ärtyneitä hermoja. (Dostojevski 1866/2008, 8.)

1800-luvun venäläisten pietarilaistekstien joukko on laaja ja sisältää erilaisia tyylikeinoja. Nikolai Nekrasovin toimittama tarinakokoelma *Pietarin fysiologia* (*Fiziologija Peterburga*, 1845) kuvaa yksityiskohtaisesti suurkaupunkielämän epäkohtia. Maaginen Pietari-kuvaus tulee esille Gogolin viidessä pietarilaisnovellissa¹, joiden ”miljöössä häilyy pirun hahmo, vaikka sitä ei joka kertomuksessa suoraan mainitakaan”. Gogolin novelleja yhdistää tapahtumien sijoittuminen Pietarin kaduille ja kortteleihin – suurkaupungin kuvaaminen hornankattilana, jossa ihmisen mieli voi järkkyyä. (Sunni 2015, 233 – 236) Tyyllilajista riippumatta teokset siis kuvaavat Pietaria vähäosaisille ihmisille ankarana asuinpaikkana, jossa selviytyminen on vaikeaa tai jopa mahdotonta.

Voidaan ajatella, että pietarilaistekstin tradition rinnalla kehittyi todellinen Pietarin kaupunki vastaperustetusta Venäjän keisarikunnan pääkaupungista miljoonakaupungiksi. 1900-luvun alun symbolistisissa venäläisissä pietarilaisteksteissä Pietarin myyttinen houremaisuus yhdistyy dekadenssin aikakaudelle tyypilliseen suurkaupunkikuvaukseen (Pesonen 2005, 10). Myös uudet yhteiskunnalliset ja historialliset tapahtumat heijastuivat tapaan kuvata Pietaria. Esimerkiksi Andrei Belyin romaanin *Peterburg* (1913–1922) tapahtumat tapahtuvat muutamaa päivää ennen vuoden 1905 vallankumousta, ja Aleksandr Blokin runoelmassa *Kaksitoista* (1918) kaksitoista punakaartilasta marssii läpi Pietarin. (Ks. Pesonen 2005, 12, 16.) Historiallisten tapahtumien rinnalla kuvataan myyttistä kaupunkia, ja tapahtumat nivoutuvat osaksi myyttiin rakentuvaa käsitystä kaksijakoisesta, kohti tuhoa kulkevasta kaupungista. Tällaisena historiallisia tapahtuvia hyödyntävänä pietarilaistekstinä voidaan nähdä myös Kähkösen romaani *Graniittimies*.

¹ ”Nevan valtakatu” (”Nevski prospekt”, 1835), ”Muotokuva” (”Portret”, 1835), ”Hullun päiväkirja” (”Zapiski sumasšedšego”, 1835), ”Nenä” (”Nos”, 1836) ja ”Päällysviitta” (”Šinel”, 1842).

Pietarilaistekstin käsitteen taustalla on ajatus tekstin kytköksestä Pietari-myyttiin, mutta samalla pietarilaistekstit sitoutuvat kaunokirjalliseen traditioon, jonka Puškin teksteillään aloitti. Nykykirjallisuuden Pietari-näkökulmia tarkastellessa lähtökohdat ovat moninaisemmat kuin aikalaisten mahdollisuudet tulkita esimerkiksi ”Vaskiratsastajan” ”pietarilaisuutta”, sillä pietarilaistekstejä on kirjoitettu kolmella eri vuosisadalla erilaisissa tyyllilajeissa. *Graniittimiehen* tarkastelussa hyödyllisimmäksi lähtökohdaksi näen 1800-luvun ”suurten pietarilaiskirjailijoiden”- Puškinin, Gogolin ja Dostojevskin – tuotannot, joita voidaan pitää pietarilaistekstin moninaisen tradition synnyn perustana (vrt. Toporov 2003, 23–24).

Toisaalta tutkielmani kannalta keskeiseksi kontekstiksi nousee Anna Ahmatovan henkilöahho ja runous. Ahmatovan varhaisissa runoissa Pietari on tapahtumapaikka, nuoruus ja rakkauden kohde. Runoissa on myös viittauksia Pietari-myyttiin:

Taas Iisakin kirkko on verhoutunut
sulaan hopeaan.
Tsaarin kärsimätön ratsu
jähmettyy uhkaavaan hyppyynsä.

- - -

(Ahmatova 1913¹/1992, 30.)

Myyttiin kytkeytyvä kirous nousee esille Ahmatovan tuotannossa toisen maailmansodan jälkeen, jolloin Ahmatova – ja Pietari – oli kokenut Leningradin piirityksen:

Pietari Suuren ensimmäinen vaimo Jevdokija, joka oli suljettu luostariin, oli kironnut miehensä rakkaan luomuksen: ”Olkoon tämä paikka autio.” Vedenpaisumusta muistuttavat tulvat olivat rangaistus synneistä, kirousten seurausta olivat myös kaupunkilaisten harhailevat, palelevat sielut. Kaupungista tuli venäläisten kirjailijoiden, Puškinin, Gogolin, Dostojevskin, Ahmatovan kuvaaman tuskan symboli. Ahmatovan *Runoelma ilman sankaria* sai motokseen keisarinna Jevdokijan sanat; saarretun kaupungin raunioissa ja tuhansissa veljeshaudoissa toteutui väistämättömästi vanhan ennustuksen mukainen kohtalo. (Kuzmina 991/1992, 131.)

Kuzminan kirjoittamassa elämäkerrassa Ahmatova liitetään pietarilaiskirjallisuuden mestareiden joukkoon. Vaikka Ahmatovan runoja ei tutkimuskirjallisuudessa välttämättä eksplisiittisesti nimetä pietarilaisteksteiksi, vaan korostetaan Ahmatovaa keisarillisen Pietarin kuvaajana, on Kuzminan yhteenveto mielestäni perusteltu (vrt.

¹ Ahmatovan runoihin on tyyppillisesti merkitty niiden kirjoitusvuosi. Lähdeviitteessä viittaankin Ahmatovan antamaan kirjoitusvuoteen sekä käännöksen julkaisuvuoteen.

Pesonen 2005, 15). Ahmatovan runous kiinnittyy Pietari-myyttiin, mutta myös 1900-luvun historialliseen Pietariin. Ahmatovan tuotanto on ajallisesti laajaa¹: hänen runouteensa sisältyvät niin Petrograd, Leningrad, Stalinin vainojen vuodet kuin Leningradin piirityskin. Voidaan ajatella, että Ahmatovan runoudessa todelliset tapahtumat muuttuvat myyttisiksi, jo kaupungin alusta asti olemassa olleiden ennustusten täyttymiksi.

Ahmatovan runous osoittaa, että Pietari-myytin ilmeneminen tekstissä ei tarkoita, että teksti olisi vain ja yksiselitteisesti pietarilaisteksti, vaan myytin olemassaolon tiedostaminen lisää tekstin tulkintamahdollisuuksia. Näin myytti toimii minkä tahansa intertekstuaalisen kytköksen tavoin (vrt. Tammi 2006, 59–92). Jokaisessa Pietari-myyttiä hyödyntävässä kaunokirjallisessa teoksessa myyttiin kytkeytyy uudenlaisia ja sitä uudentavia aineksia. Tradition muuntautuvuudesta kertoo sekin, että myös Sirpa Kähkösen *Graniittimestä*, suomalaista nykyromania, voidaan perustellusti kutsua pietarilaistekstiksi.

¹ Ensimmäinen runokokoelma julkaistiin vuonna 1912, viimeinen 1963 (Kuzmina 1991/1992, 236–237).

3 GRANIITTIMIES PIETARILAISTEKSTINÄ

3.1 Pieniä ihmisiä suuressa kaupungissa

Pietarilaisteksteissä keskeinen teema on ihmisen pienenä ja kyvyttömyys toimia. Kaupunki, Pietari, edustaa suuruutta ja valtaa, joka rajoittaa ihmisen vapautta. (Pesonen 2005.) Tässä alaluvussa pohdin *Graniittimiehestä* kuvattuja kaupungin asukkaita: miten he sopeutuvat elämään Pietarissa, miten he kokevat elämänsä kaupungissa ja millaisia tunteita kaupunki heille heijastaa?

Ihmisen pienenä ja kaupungin suuruuden ristiriita tulee esille jo aivan *Graniittimiehen* alussa:

Halumme työhön ja toimintaan oli kova, mutta emme me voineet korjata koko suurta kaupunkia – sen mitta oli paljon enemmän kuin mikään, mihin olisimme sitä osanneet verrata. Me näimme unta pienestä kaupungista, jonka vaaleat puutalot lepäsivät kuin lintuparvi järven rannalla, ja heräsimme jättiläisen kidassa, kivikuilussa, seinärotkon pohjalla. (G 11)

Sitaatissa kohtaavat unelma ja totuus. Minäkertojana toimiva Klara kuvaa Pietaria sanoilla ”jättiläisen kita”, ”kivikuilu” ja ”seinärotkon pohja”, jotka kaikki viittaavat paikkaan, josta on vaikea päästä pois. Kuvaukset myös kytkeytyvät kivisyyteen ja elottomuuteen. Kaupungin graniitti on ikuista, eikä ihminen pysty kivikuiluja sortamaan. Vaihtoehtona on vain sopeutua olosuhteisiin.

Klaran ja Iljan elinpiiri alkaa laajeta, kun he tutustuvat sirkustaiteilijana työskentelevään Tomiin ja Klaran opiskelutoverina Lännen Vähemmistökansallisuuksien Yliopistolla aloittavaan Jelenaan. Tom kutsuu heidät sirkukseen, ja sirkusnäytöstä varten Klara päättää lähteä etsimään itselleen huivia löytämältään basaarialueelta, Apraksin Dvorilta. Klara luottaa selviävänsä kaupunkiretkellä: ”Noihin aikoihin minusta tuli hullunrohkea – uskoin oppineeni tuntemaan koko kaupungin, koska tunsin Rakovan kulmat niin hyvin. - - Minä otin maamerkkejä kellotorneista ja patsaista, niitähän riitti.” (G 35) Klara turvautuu keisarillisen kaupungin symboleihin, ikuisiin maamerkkeihin, jotka ovat säilyneet vallankumouksenkin yli. Ne näyttäytyvät ikuisina ja luotettavina.

Neuvostojohto on pyrkinyt muokkaamaan Pietari Suuren kaupungin uuteen aikaan sopivaksi paikannimiä vaihtamalla, mutta toimi osoittautuu riittämättömäksi:

Minä yritin opetella nimet niin hyvin kuin taisin, ja seisoin usein kadunkulmissa tavailemassa kylttejä – mutta harvoin paikkoihin oli saatu uusia kadunnimiä merkityiksi, ja kun vanhoja oli sopimatonta käyttää, tunsin, että minut oli heitetty noiduttuun sokkeloon, jossa juoksentelin patsaiden ivallisten silmien alla. (G 35)

Klara kokee patsaiden katseen ivallisena, minkä voidaan nähdä heijastavan hänen kielteistä suhdettaan ”entiseen aikaan” ja ”entisiin ihmisiin”. Patsaiden ivallisuus voi viitata myös ajatukseen kaupungin myyttisyydestä: kivisen kaupungin patsaatkin tietävät, ettei neuvosto aika pysty muuttamaan ikuista kaupunkia (vrt. Klapuri & Salminen 2015, 28).

Klara löytää Apraksin Dvorin, mutta lähdettyään kotiin hän eksyy ja päätyy Heinätorille:

Siellä oli virranpyörteiden kohtaamispaikka, villinä kieppuva, soriseva tori, jonka yllä hehkui tuhansien jalkojen ilmoille nostattama tomupilvi. Se oli Heinätori, jonka minä tiesin kaupungin suurimmaksi vorojen ja huijareiden kokoontumispaikaksi, mistä saattoi ostaa mitä vain - - -. (G 37)

Heinätori voidaan nähdä intertekstuaalisena viittauksena tunnettuun pietarilaisromaniin, Dostojevskin *Rikokseen ja rangaistukseen*, jonka päähenkilö Raskolnikov – ei voro eikä huijari, vaan murhaaja – suuntaa usein kävelyretkillään Heinätorille. Kävelyretket ovat sattumanvaraisia, mutta siitä huolimatta merkityksellisiä. Heinätorilla kuulemansa keskustelun jälkeen Raskolnikov päättää surmata vuokraemäntänsä, ja tämä ratkaisu määrää Raskolnikovin kohtalon (Dostojevski 1866, 79–81).

Raskolnikoville Heinätori on tuttu ja turvallinen paikka, jossa voi sulautua ihmisjoukkoon: ”Siellä ei kukaan kiinnittänyt hänen ryysyihinsä paheksuvaa huomiota, siellä saattoi ketään närkästyttämättä kulkea millaisessa asussa hyvänsä.” (Dostojevski 1866, 79.) Klara taas vieroksuu Heinätoria: ”Minä väistin Heinätorin ja onnittelin siitä itseäni, aiheetta tosin, sillä jouduin tyystin eksyksiin.” (G 37) Klara pelkää torin ihmismassaa ja siitä kuulemiaan hurjia huhuja. Klaran kunnollisuus ja varovaisuus johtavat kuitenkin ongelmiin, sillä toria väistäessään hän väistää ainoan maamerkin, joka on hänelle siinä tilanteessa kaupungista tuttu. Voidaan ajatella, että

kaupunkilaisten kohtaamispaikkaa vieroksuessaan Klara vieroksuu itse kaupunkia – ja sen seurauksena on eksyminen.

Graniittimiehen kaksi ensimmäistä osaa, Petrograd ja Leningrad, kerrotaan minäkertojana toimivan Klaran näkökulmasta. Siksi myös kaupungista muodostuva kuva on Klaran näkemys: ”Ymmärsin, että tähän kaupunkiin saattoi hukkoa ja kadota iäksi, ja se ymmärrys sitoi jalkoihini paatiset kengät.” (G 37) Klaran tapa kertoa on tiivistetty ja toteava. Kerronta on keskeinen osa Klaran henkilökuvausta: Klarasta muodostuu kuva työteliäänä ja tarmokkaana, aatteessaan vilpittömänä mutta silti myös sen puutteita näkevänä naisena, joka kaipaa rauhaa perheenjäsenten välille – ja omaa lasta, jolle omistautua.

Jokainen *Graniittimiehen* keskeisistä henkilöihahmoista elää Pietarin senhetkisessä todellisuudessa, sosialistisessa Petrograd-Leningradissa, omalla tavallaan. Klara ymmärtää, että uuden yhteiskunnan rakentaminen on hidasta, ja yksi ihminen voi tehdä vain vähän: ”Ei täällä ollut muuta keinoa selvitä kuin katsoa sitä pienintä osaa, jonka saattaisi puhdistaa, korjata ja asettaa paikoilleen.” (G 148) Klaran puoliso taas ei halua sitoutua pieneen ja arkiseen, kuten oman lapsen hoitamiseen, vaan tarttuu rohkeasti tilaisuuteen edetä: ”Tehdään me vain lujasti töitä. Minä ja Henrik teemme omaan laskuun painokokeiluja, meillä on iso hanke tekeillä. Eihän tässä nyt ehdoin tahdoin itseämme yhteen orpolapseen hirtetä. Ei meillä Klara ole varaa pieneen elämään.” (G 144) Ilja on luottavainen, kun taas Henrik ymmärtää, että Neuvostoliitossa mikään ei ole varmaa:

Näihin aikoihin saakka – mikä oli ihme. Hän oli saanut elää vallankumouksen jälkeen melkein kaksikymmentä vuotta, vaikka oli astunut tämän uuden maailman porteista sisään insinööri Andrén hulluudella: uteliaana näkemään, valmiina nääntymään. Hän oli jo silloin niin vanha, ettei pelännyt mitään, ja siksi uskalsi tehdä mitä vain. (G 242–243)

Henrikiä ja hänen vaimoaan Jelenaa yhdistää hullunrohkeus ja riskienotto. Jelenan saavuttua Petrogradiin Klara yrittää opastaa tätä, miten kaupungissa selviää: on oltava käytännöllinen ja tyydyttävä siihen, mitä on. Jelena ei kuitenkaan halua uskoa tätä, vaan luottaa kiiltonahkasaappaisiin, jotka erottuvat kaupungin harmaudessa. Kun Jelena ja Henrik poistuvat yhdessä sirkuksesta, Klara ymmärtää Jelenan tietävän, miten toimia:

Henrik ja Jelena ojensivat kätensä ja toivottivat hyvää yötä ja nousivat sitten vossikkaan. Kun Jelena sitten nousi siroin saapikasjaloin vaunuun, olin äkkiä varma siitä, että ne kengät veisivät Jelenan vielä niin pitkälle kuin tässä maassa vain saattoi päästä. (G 54)

Klاران, Iljan ja Jelenan sirkukseen kutsunut Tom on uusien ystäviensä tavoin taustaltaan suomalainen, mutta on saapunut Pietariin jo ennen vallankumousta. Tominkin elämä on alkanut kaupungissa alusta, joten myös hänen nimensä on hänen itsensä valitsema: Tom Velikanovitsh Mehr. Venäjän kielessä sana ”velikij” viittaa henkiseen suuruuteen – esimerkiksi keisarin Pietari Suuren kutsunimi on venäjäksi Pjotr Velikij. Voidaan ajatella, että suuruuteen viittaava ”Velikanovitsh” kertoo Mehrin asenteesta ja toiveista. Hän on suosittu sirkusesiintyjä, mutta loukkaa kätensä, katkeroituu ja päättää jättää sirkuksen. Tästä käännteestä alkaa Tomin uusi elämä Leningradin johtajan terveydellisenä neuvonantajana. Mehr venäläistyy Mehroviksi ja katkaisee yhteydet Klaraan, Iljaan ja Jelenaan. Entiset ystävät tapaavat Suomalaisen valistustalon avajaisissa, jonne Tom saapuu pitämään juhlapuhetta. Yllättävä kohtaaminen hämmentää Klaraa:

Minä seurasin hänen voittokulkuaan myyntipöydän luota, jonne olin tullut vapauttamaan Iljan, ja Jelena mutisi minulle hiljaa: hän on itse ystävällisyys, mutta ei sisään tullessaan eikä väliajalle salista astuessaan tullut sanomaan sanaakaan minulle, vanhalle toverille, eipä edes tervehtinyt. Ja minä muistin, miten Shuran isä oli lausunut sanan *suurmies*, eikä se minusta tuntunut mainesanalta laisinkaan. (G 199)

Edellä kuvatut henkilöhahmot ovat löytäneet oman paikkansa kaupungista, pienen tai suuren – tai he tietävät, mitä kohti suunnistavat. Heidän vastakohtanaan näyttäytyy Iljan veli Lavr, joka saapuu opiskelemaan Kansainväliseen sotakorkeakouluun täynnä nuoruuden intoa. Lavr uskoo selviävänsä, mutta Klara aavistaa toisin: ”Olisin tahtonut sanoa: sinä tarvitset vielä kaiken avun mitä me osaamme antaa, kun talvi tulee ja tämä kaupunki iskee atraimensa sinuun.” (G 58) Lavrin into muuttuu katkeraksi pettymykseksi, kun hän komennuksillaan näkee sosialismin nurjan puolen. Aset on suunnattu hänen mielestään täysin väärään suuntaan:

”Työläistä ja talonpoikaa kohti. Niitä, joiden puolesta sinä taistelit Suomen luokkasodassa. Omia työläisiä, omia talonpoikia. Kurjassa raadannassa nääntyvää lakkoilevaa työläistä, viljelijää jonka sato otetaan pakolla viimeistä jyvää myöten. Niitä minä olen osoittanut aseella. En kertaakaan porvaria, enkä ulkomaan sotilasta. Venäläistä ihmistä. Sinua”, Lavr sanoi osoittaen Iljaa. ”Sinua, sinun vaimoasi, sinun perhettäsi.” (G 206)

Sanoillaan Lavr osoittaa olevansa vastakkaisessa asemassa suhteessa Klaraan ja Iljaan. He kaikki ovat tulleet Pietariin palvelemaan vapaata yhteiskuntaa ja sosialismia, mutta Lavr joutuu tekemään sitä tavalla, joka rikkoo hänen uskonsa vallankumoukseen.

Lavrin henkilöhahmoa on mahdollista verrata 1840-luvun pietarilaiskirjallisuudessa arkkityyppiseen pienen ihmisen hahmoon. Sanna Turoma kirjoittaa pienestä ihmisestä seuraavalla tavalla:

Pieni ihminen ei välttämättä edusta köyhälistöä mutta kuuluu vähäosaisten kansanluokkaan. Suhteessa vallanpitäjiin hän on usein nöyryytetty ja sivullinen. Hän voi olla myötätuntoinen ja välittää toisista, mutta hän voi edustaa myös ihmisyyden nurjaa puolta. (Turoma 2015, 270.)

Pienen ihmisen hahmo herättää lukijassa myötätuntoa. Lukija ymmärtää hänen kohtalonsa epäoikeudenmukaisena: ”pienellä ihmisellä” ei ole valinnanmahdollisuuksia, vaan hän ajautuu elämässään muiden määrittelemien suuntaviivojen mukaisesti. ”Pieni ihminen” pyrkii kuitenkin hoitamaan tehtävänsä parhaansa mukaan, kunnes kärsimys käy ylivoimaiseksi. Silloin seurauksena voi olla hulluus tai yllättävä kapina. Klassinen esimerkki ”pienen ihmisen” hahmosta on Vaskiratsastajan Jevgeni, jota kertoja kuvailee säälien:

Voi Jevgenia! Raukan järki
pois siirtynyt on sijoiltaan
hirveistä kokemuksistaan,
ja Nevan pauhu, myrskyn ääni
kohisee yhä korvissaan.

- - -

(Puškin 1833/1999, 243.)

Lavrin vähäosaisuus linkittyy hänen rooliinsa isoveljeään seuraavana pikkuveljenä, mutta myös hänen ammattiinsa sotilaana. Toisaalta puna-armeijan sotilaita arvostetaan – kantavathan he otsassaan punatähteä, Neuvostovallan symbolia, ja tekevät käytännön työtä uuden maailman hyväksi. Arvostus näyttäytyy kuitenkin tekojen sijaan teoreettisena: ”- - - Lavr tarttui hanakasti tilaisuuteen ja sanoi, että herrat bolshevikit pitivät puna-armeijaa käsikassaranaan mutta halveksivat sotilaan täitä ja nälkää ja haavoja.” (G 205) Armeijan rivosotilas on kaikessa valtaapitävien armoilla. Hänellä ei ole mahdollisuutta vaikuttaa omaan ravintoonsa, huolehtia omasta puhtaudestaan tai edes puolustautua vääriltä syytöksiltä – Lavr joutuu kärsimään

raippa- ja karhunkoppirangaistuksen hukkaan menneen kartan vuoksi, vaikka hän vakuuttaa syyttömyyttään.

Lavrin kokemat nöyryytykset rinnastuvat hänen lapsena kokemiinsa rangaistuksiin. Sotilaana häntä on piesty, ja niin kurittivat myös äiti ja veljet. Rangaistukset eivät kuitenkaan saa Lavria nöyrytymään, vaan aiheuttavat vihaa. Tämä ajaa Lavrin lopulta pois Neuvostoliitosta. Vaikka Lavr ei välttämättä sitä ymmärrä, hänen pakonsa toimii myös kostona Iljalle, joka vangitaan heti Lavrin paon jälkeen:

Viikon kuluttua Ilja palasi vaiteliaana. Hänen puolestaan oli vedottu ylös, aivan ylös saakka, ja hänelle oli sanottu että oli hänen onnensa, että hän oli niin nuhteeton puolueen jäsen. Oli myös todettu, että onneen ei kannattanut tuudittautua. Tästä lähin hän oli silmälläpidon alaisena. (G 211)

Lavrin elämä Pietarissa kulkee samankaltaista kaarta kuin Gogolin tunnetun pietarilaisnovellin ”Päällysviitta” (”Šinel”, 1842) päähenkilön Akaki Akakijevitš Bašmatškinin elämä. Akaki haaveilee uudesta elämän suunnasta: hän päättää teettää itselleen uuden päällysviitan. Kun viitta valmistuu, Akaki on onnellinen, mutta onni särkyi, kun viitta varastetaan. Akaki on epätoivoinen, mutta rohkaistuu pyytämään apua saadakseen uuden viitan. Hänen avunpyyntönsä kuitenkin sivuutetaan, ja Akaki sairastuu ja kuolee. Kuolemansa jälkeen Akaki alkaa kulkea aaveena Pietarin kaduilla, ja kohtaa myös häneltä avun kieltäneen henkilön, jolta varastaa viitan. (Gogol 1842.) Lavrin uusi elämän suunta on elämä Leningradissa, jossa työläisillä on vapaus. Elämä ei kuitenkaan vastaa odotuksia, ja Lavrin luottamus ideologiaan särkyi. Lavr yrittää hakea tukea Iljalta ja Klaralta, mutta Ilja ei ymmärrä veljensä tuskaa ja Klara on voimaton sen edessä. (G 203–207) Vaikka Lavr poistuu kaupungista, hänen lähtönsä tuo varjon Klaran ja Iljan elämän ylle ja muuttaa sen suunnan kohti tuhoa. Voidaan ajatella, että Lavrin haamu saa lopulta myös Klaran ja Iljan kadottamaan viittansa, uskonsa aatteeseen.

Kun Lavr katoaa Klaran ja Iljan huoneesta Iljan vanha palttoo mukanaan, Klara lähtee hänen peräänsä:

Sumua oli noussut Nevan suunnasta kadullemme, ja vaikka minä juoksin niin lujaa kuin jaloistani lähti, en enää tavoittanut Lavria enkä myöskään kyennyt näkemään suuntia ja etäisyyksiä – kulkijat putkahtivat sumusta eteeni äkillisesti ja kaikkosivat taas ja useita kertoja olin törmätä edelläni käveleviin ihmisiin. (G 207)

Sumu on Lavrin puolella ja Klaraa vastaan. Sumu osoittaa todeksi Klaran ajatukset siitä, että ”tähän kaupunkiin saattoi hukkua” (G 37). Sumu on häivyttävää ja epätodellista – ja keskeinen osa pietarilaista kuvastoa, pietarilaistekstien symboliikkaa, johon paneudun seuraavassa alaluvussa.

3.2 Suon ja sumun Piter

Maantieteellisesti suo ja sumu ovat luonteva osa Pietarin kaupunkia. Kaupunki rakennettiin soiseen maastoon, ja sijainti Suomenlahden pohjukassa Neva-joen suistolla vaikuttaa kaupungin ilmastoon niin, että sumu on Pietarissa yleinen sääilmiö. Pietarin representaatioissa nämä kaupungin ominaisuudet ovat osa symboliikkaa, jolla kuvataan Pietari-myytin kaksitasoisuutta. Pesonen tiivistää suon ja sumun roolin Pietari-myytissä seuraavalla tavalla: ”Kaupunki oli suolle ja sumuun, tyhjistä tyhjän päälle rakennettu, tyhjyyteen sen tuli myös kadota.” (Pesonen 2005, 1.) Suo on upottavaa, eikä sen päälle rakennetun pysyvyyteen voi luottaa. Sumu taas peittää todellisuuden, mutta voi kadota yhtä nopeasti kuin on syntynytkin.

Graniittimiehen katkelmassa sumu rinnastuu paennutta Lavria tavoittelevan Klaran epätoivoon ja pelkoon tulevasta:

Mistä se kumous alkaa, minä mietin hinatessani sumun läpi patjapussia, jonka Lavr oli häikäilemättä jättänyt meidän vaivoiksemme. Enkä minä keksinyt vastausta siihen. Minä kävelin Voinovaa ja Valistustalon pimeät ikkunat katsoivat minuun surullisina ja kun käännysin Gagarinskajan sumun kietomaan mustaan kuiluun, minun mieleeni tulivat jostain etäältä sanat *vaikka minä vaeltaisin pimiässä laaksossa*, ja minusta tuntui mahdottomalta uskoa, että minkään turvin voisi olla mahdollista kulkea vuorten lomassa, syvässä pimeydessä, vailla huolen häivää. (G 208)

Katkelmassa sumuinen Leningrad toimii Klaran mielenmaisemana. Klara rinnastuu lukuisiin pietarilaistekstien henkilöhahmoihin, jotka ovat suurien tunteiden vallassa kävelleet Pietarin kaduilla ja pohtineet elämänsä suuntaa. Pekka Pesonen kirjoittaa Dostojevskin *Rikoksesta ja rangaistuksesta* seuraavasti:

Teoksessa ollaan jatkuvasti liikkeellä paikasta toiseen, paikat mainitaan ja nimetään. - - - Paikoissa sattuu ja tapahtuu koko ajan, useimmiten odottamatta ja ”yhtäkkiä”. Vaikka ei tapahtuisikaan, odotus ja pelko ovat läsnä. - - - Pietari on romaanissa ennen muuta Raskolnikovin mielen maiseman kaupunki, - - -. (Pesonen 2017, 19.)

Klaran tilanteessa pelko on voimakasta, mutta sen kohde on vielä hahmottomaton. Klara ymmärtää, että Lavrin teolla on seurauksensa, mutta hän ei tiedä, millaisia ne ovat. Klaran pelon suuruutta kuvaavat mieleen nousevat *Vanhan Testamentin* ”Daavidin psalmin” sanat ”vaikka minä vaeltaisin pimiässä laaksossa”. Psalmi jatkuu: ”- - - en pelkäisi mitään pahaa, sillä sinä olet minun kanssani.” (*Raamattu*, Psalmi 23) Klara kokee sumuisen Gagarinskajan pimeäksi laaksoksi, mutta toisin kuin psalmissa, hän on siellä yksin, vailla mitään turvaa. Klara ei voi luottaa puolisonsa tai ystäviensä apuun, ei yhteiskunnan oikeudenmukaisuuteen eikä aatteeseensa.

Sumu luo kohtauksessa vaikutelman painostavasta uhkasta, jonka lähestyminen on vääjäämätöntä. Toisaalta sumu on epävarmaa. Kun sumu hälvenee, se katoaa totaalisesti paljastaen aiemmin peittämänsä maailman. Voidaan siis tulkita, että sumu korostaa pelon epätodellisuutta. Pelko ilmestyy äkillisesti, ja yhtä äkillisesti se voi myös kadota. Suuren tunteen vallassa ajattelu voi vääristyä: pelon aiheuttaneet tapahtumat voivat olla niin vastenmielisiä, ettei niiden todellisuuteen tahdo uskoa. *Graniittimiehessä* sumuun symbolina linkittyikin pohdinta toden ja harhan rajapinnasta. Sumuista iltaa seuraa kotietsintä, jonka jälkeen Klara odottaa järkyttyneenä unta kommunalkan huoneessaan: ”Sinä yönä minä katselin katon lohkeilevaa rappausta kuin vieraan maan karttaa ja vaeltelin unissa ja valveissa. Minä toivoin, että edes joku ystävästäni olisi ollut luonani ja käsitin kirkkaasti, ettei ketään tulisi - - -.” (G 210) Klaran on vaikea käsittää tapahtunutta ja sen mukanaan tuomaa äkillistä muutosta – oman huoneen katostakin on tullut vieraan maan kartta, josta ei voi hahmottaa mitään tuttua. Myös ystävien olemassaolo muuttuu epätodelliseksi, kun he eivät saavu paikalle silloin, kun Klara heitä eniten tarvitsisi.

Klaran uniin sekoittuu myyttinen Pietari:

Sitten Galkin osoittaa äkkiä, kesken pelin, sormellaan seinälle, jolla seisoo valtaisa torni, katollaan radiolähetin. Ja sen ympärillä leviää ihmisten suo, viemäristä suoltuvien onnettomien virta, läjissä makaavien alastomien kurjien onneton suistomaa.

Ja sitten minä seison Halturinalla, ulos Galkinin talosta tulleen, pelistä ulos sysätyinä. Ja vanhan palatsin katolta minuun katsoo tuimakulmainen jätti ja sanoo: ”Tämä ei muutu koskaan. Ihmisliejuun lyötiin tämän kaupungin perustukset. Jos minut pitää hakata paaluksi tähän suohon, niin nousekoon päälleni edes jotain modernia. Ottakoon

minut palvelijakseen valistunut itsevalti, tulkoon Utopus, kääntäköön auki ruostuneet portit. (G 211)

Klaran unessa Pietarin syntytarinaa viittaavat suo ja suistomaa, mutta autio suo on muuttunut ”ihmisten suoksi”. ”Ihmisten suo” luo mielikuvan vankilasta, jonne ihmiset ovat uponneet ja josta on mahdoton päästä pois. Pietarilaistekstille tyypillisesti Pietarin kaupungin syntyyn soiselle suistomaalle viitataan hyvin negatiivisessa valossa (vrt. Pesonen 2007, 37–38). Viittaukseen sisältyy oletus siitä, että epäluonnollisesta rakennushankkeesta ei voi seurata muuta kuin epäonnea.

Klaran unen päähenkilö, Galkin, tuo sumun ja suon symboliikkaan uusia sävyjä. Galkin ilmestyy Klaran elämään sumun keskeltä, kun Klara ja Tom jäävät seuraamaan Galkinin ja katulasten marssia ”sumun hurstien joukossa” (G 59). Klara on kuullut Galkinista jo aiemmin, mutta hän on suhtautunut tähän epäilevästi: ”Mutta minä luulin, että hän oli tshekisti.” (G 61). Tshekisti viittaa valtiollisen salaisen poliisin työntekijään. *Graniittimieheissä* valtiolliseen poliisiin viitataan useilla eri nimillä ja lyhenteillä: Tsheka, GPU, NKVD ja KGB (G 334). Valtiollisella poliisilla oli suuri rooli suuren terrorin toteuttamisessa vuosina 1936–1938 (Vihavainen 2006, 404–407). *Graniittimieheissä* Tshekaa kuitenkin pelätään jo 20-luvun alussa – vaikka Klara ei ole vallankumousta vastustava ”pursu” tai ”entinen ihminen”, eikä hänellä näin tulisi olla syytä pelkoon, hän suhtautuu Galkiniin varauksella.

Pian Galkinia ympäröivä sumu kuitenkin häviää ja häneen kohdistuvat epäilykset jäävät taka-alalle, kun Klara alkaa työskennellä hänen kanssaan katulapsikollektiivi ”Ilon sepissä”. Galkin on voimakas, hurmaava persoona, jolla on suuri merkitys lähipiirilleen: ”Katsoin Galkinin tummana sädehtivää päätä, lämpöä joka hänestä säteili ja hänen liikkeidensä vilkkautta. Kuka olisi voinut olla rakastamatta häntä?” (G 155) Klaran ja Galkinin suhde on toverillinen, mutta Jelenan ja Galkinin välille syntyy rakkaussuhde – tai ainakin seksisuhde, jossa Galkin säilyttää oman riippumattomuutensa. Hän lähtee ja tulee lupia kyselemättä. Vuosien jälkeen Jelena ymmärtää, ettei suhde ollut tasavertainen:

”Minä jäin sinulle velkaa”, sanoi Jelena.

”Mistä”, Galkin sanoi hiljaa.

”Ilosta. Me kaikki jäimme.” (G 241)

Galkinin säteilemä ilo sammuu, kun hänet vangitaan: ”Vankeuden jäljet näkyivät Galkinissa selvinä: jäykkyys, kalvaus, nöyryys, huoli.” (G 241) Vaikka Galkin on viettänyt aikaa ”purkissa” ja muuttunut nöyräksi, häntä ympäröivä, sumuun rinnastuva salaperäisyys ei hälvene – jopa Jelenalle jää epäselväksi, mikä hänen roolinsa on ollut ja mitä hän kannattaa: ”Kuumaa sydän, kylmä pää, vakaat kädet, vai miten se meni, se mitä väitit tshekistien tunnuslauseeksi mutta jota itse sovelsit niinä sydäntalven päivinä ja öinä minun sängyssäni. En koskaan päässyt selvyyteen, olitko sinäkin yksi heistä.” (G 242) ”Sumun hurstit” häilyvät Galkinin ympärillä koko romaanin ajan varjona ja epäilyksenä. On hetkiä, jolloin sumu haihtuu, ja silloin Galkinista heijastuu puhdas ilo. Lukijan tulkinnan varaan jää, mitä Galkin pohjimmiltaan on: onko todellista sumu vai se, mitä sumu peittää?

Galkinin roolia ilon tuojana korostaa hänen johtamalleen katulapsikollektiiville annettu nimi ”Ilon sepät. Klaran elämään ”Ilon sepissä” aloittaminen tuo uuden suunnan: ”Mutta Galkin oli lannistumattoman hyväntuulinen, ja ’Ilon sepät’ tuntui juuri oikealta nimeltä kollektiivillemme, sillä talven mittaan minä opin siellä sen ilon, joka syntyy työn tekemisestä.” (G 136) Katulapsikollektiivi on katulapsille avoin tila, toimintakeskus, jossa he saavat päivän aikana osallistua ohjattuun toimintaan, kuten tanssitunnille tai saven muovailuun. ”Ilon sepissä” lapset saavat myös ruokaa ja aikuisten huolenpitoa.

Katulapsityön merkitys on avautunut Klaralle jo ennen työskentelyä ”Ilon sepissä”. Katujen lapset ovat vallankumouksen vähäosaisia, joita junat tuovat maaseudulta kaupunkiin, vaikka ”kaupunkimme oli köyhä ja kurja kuin saastaisen virran nuolema hakopuu”. (G 27) *Graniittimiehessä* kuvataan tarkasti katulasten elämää, heidän selviytymiskeinojaan ja kulttuuriaan. Vaikka lapset matkustavat junien alla halki suuren maan ja tuntevat ”kaikki Neuvostomaan kielet”, heille Pietarin kaupunki on todellinen koti ja ainoa kiinnittymiskohta. Juuri katulapsilta Klara kuulee ensimmäisen kerran Piteristä:

Nämä pikkulapset ja nuoret olivat rakentaneet oman yhteiskuntansa kellareihin ja palaneiden talojen raunioihin. Kun kysyimme, kuka oli heidän johtajansa, he vilkaisivat aina toisiinsa, ja sanoivat: Piter. Tiesin, että se oli kaupungin lempinimi, mutta Piter tuntui olevan kadun lapsille yhtä elävä ihminen kuin minä tai sanitääri. Kun pyysimme kertomaan Piteristä, lapset kohauttivat harteitaan ja sanoivat, että hän oli vanha ukko, joka liikkuu pimeällä. (G 29–30)

Tarina Piteristä nousee uudelleen esille ”Ilon sepissä”, kun Klara yrittää saada selville, minne kollektiivissa usein vierailut Jurka on kadonnut:

Kun he söivät hedelmiään, kysyin uudelleen, mihin he arvelivat Jurkan menneen. Toisiinsa vilkuillen he sanoivat: ”Piter vei.”

Kun kysyin, kuka Piter, pojat sanoivat omenankaroja imeskellen, että se oli vanha ukko, joka vei lapsia Tshornaja retshkalle. Mustalle virralle. Kysyin vielä, mistä Piterin voisi löytää. Pojat sanoivat etteivät tienneet. Mutta sitten Tolja sanoi: ”Piter kattoo kivisestä tornista.” Kun tarkensin, että kirkontornistako, pojat pudistelivat päätään ja sanoivat: ”Tornista. Semmosesta missä on ikkunat ja kaikki. (G 141)

Klara kysyy Galkinilta lisätietoa Piteristä, ja Galkin nimeää Piterin ”vanhojen pietarilaisten jutuksi” ja ”taantumuksen tarinoiksi”. (G 142) Tarinan Piteristä voidaan näin nähdä yhtenä Pietarin kaupunkiin linkittyvänä myyttisenä kertomuksena. Mielenkiintoista on se, että vaikka nimeä Piter on käytetty yleisesti puhekielessä Pietarin kaupungin lempinimenä 1700-luvulta nykypäivään saakka, *Graniittimiehessä* Piter saa lisämerkityksen myyttisen hahmon nimenä (vrt. Pesonen 2007, 36). Toisaalta lukijan tieto Piteristä kaupungin lempinimenä saa katulapsien Piterin rinnastumaan koko kaupunkiin: kaupunki näyttää hahmottuvan lapsille heitä valvovana ”vanhana ukkona”.

Kun Klara kertoo Galkinille poikien ajattelevan, että Piter katselee alas tornitalosta, Galkin nauraa ja kysyy: ”Oletkos nähnyt sellaisia?” Klara myöntää, että Pietarin talot ovat matalia. (G 142.) Galkin nauraa ajatukselle tornitalosta, mutta hän joutuu lopulta itse piirtämään sellaista:

Vasta seuraavan vuoden alussa Tolja tuli puheilleni, vei minut palatsista lumen kattamaan puistikkoon ja kuiskasi siellä, että Galkin oli purkissa.

Kun kysyin, miksi, Tolja kohautti hartioitaan ja sanoi, että mistä lähtien ihmisten purkittamiselle oli tarvittu joku syy muka. Mutta jotain kummaa siinä oli, koska huhuttiin, että Galkin oli pysyvästi Shpalerkassa, jonka piti olla pelkkä tutkintavankila. Vähän myöhemmin oikeustalon tontille Volodarskille – Liteinyille – alkoi nousta uudenaikainen, jyrkkäpiirteinen tornitalo. Ja Galkinin katoaminen ja tuon talon synty liittyivät mielessäni tiiviisti yhteen. Nimekseen torni sai Bolshoi Dom. (G 212)

Klaran aavistus varmistuu todeksi, kun Galkinin äiti Galkina tuo Klaralle kukkia:

Minä kävin istumaan pöydän ääreen ja avasin kukkasten kääreen. Paperin sisäpinta oli piirretty täyteen. Kuvissa vanginpukuiset miehet

istuivat piirustuslautojen äärellä, univormuisten vartioimina. Kaikilla laudoilla oli vain yksi kuva: suuri, ankara talo. (G 213)

Bolshoi Domin, Suuren Talon, takana on Leningradin aluejohtaja Sergei Kirov, jonka neuvonantajaksi Tom Mehrov on noussut. Kirovin kanssa Mehrov nousee torniin ja katselee alas kaupunkiin: ”Siellä he seisoivat, vihkimättömän talon yläkerrassa, allaan koko kaupunki, matala vanha mätä laho tuomittu Piterin kaupunki, jonka ylle he olivat kohottaneet tämän tornin.” (G 291) Mehrovin sanavalinnat kuvaavat, että hän suhtautuu Pietariin halveksuvasti vanhan ajan jäänteinä – hän haluaa olla luomassa kaupunkiin uutta aikaa, jonka merkiksi torni on noussut. Mielenkiintoista on, että Kirov ei jaa Mehrovin innostusta: ”- - - on paras unohtaa suuret maisemat, toveri Mehrov. Eiköhän sentään parhaiten isänmaataan palvele se joka kellarissa palvelee, pimeässä syvyydessä, uskollisesti paikallaan pysyen - - -.” (G 291)

Kirovin sanat rinnastuvat kiinnostavalla tavalla Dostojevskin teokseen *Kirjoituksia kellarista*, jonka päähenkilöä, Pietarin asukasta, Pekka Pesonen kuvailee seuraavalla tavalla:

Kellariloukon mies käy raivokasta taistelua rationalistista ja materialistista maailmanselitystä ja utopistista optimismia vastaan. - - - Kellariloukon mies ivaa loputtomiin ”toiminnan ihmisiä”, jotka eivät tajua mitään todellisuuden pimeistä ja petollisista enempää kuin sen aavistamattomia mahdollisuuksia antavista puolista. (Pesonen 2017, 17)

Ideologisesti ”Kellariloukon mies” eroaa *Graniittimiehen* utopiaa rakentavista sosialisteista. Tom on utopisti, mutta ennen kaikkea oman henkilökohtaisen elämänsä edistyksen puolesta taistelija. Hän ei ymmärrä ihmisten arkisia murheita, mutta osaa tarttua tilaisuuteen. Sen sijaan esimerkiksi omaan pieneen osaansa keskittyvä Klara ei kutsu itseään utopistiksi:

Sitten hän kysyi, mitä mieltä Ilja oli siitä, että olin kääntänyt selkäni Iljitshin kansallisuuspolitiikalle ja ryhtynyt kosmopolitistiksi. Sanoin että olimme eronneet, ainakin toistaiseksi, ja että käsittääkseni yksi uuden naisen tunnusmerkeistä oli vapaus miehensä tahdon alaisuudesta. Ja että en ollut kosmopoliitti kuten Jelena vaan internationalisti. (G 167)

Henkilöhahmojen aatetaustat ovat siis moninaisia, mutta myös muuttuvia. Entiset ystävänsä ja aatteensa jättänyt Tom Mehrov ajattelee elämänsä olevan täynnä mahdollisuuksia, mutta ne sortuvat yhdessä yössä, kun Kirov murhataan. Mehrov päättyy ”kellariloukon mieheksi”: hoitamaan tehtävänsä Suuren Talon kellariin ja

odottamaan ”joka kuudetta päivää”, joka on pyövelin vapaapäivä. Mehrovin kohtalo osoittaa todeksi Kirovin sanat ”isänmaan palvelemisesta pimeässä syvyydessä”.

Kähkösen romaanissa ”kellariloukkojen ihmisiä” ovat konkreettisesti katulapset, jotka viettävät yönsä kellareissa ja viemäritunneleissa. Myös Suuren Talon tontin rauniokellareissa on asunut lapsia ennen tornitalon rakentamista – sieltä Galkin ja Klara kävivät hakemassa Dunjan ja Genjan. Tornitalosta muodostuu vertauskuva neuvostoyhteiskunnalle, jossa ihmiset nousevat ja laskevat sattumanvaraisesti. *Graniittimies* osoittaa, miten lyhyt matka on huipulta kellariin, ja myös sen, miten kellarista on mahdollista nousta ylös tornitalon kerrokseen. Toisaalta on muistettava, että Suuri Talo toimii tutkintakeskuksena ja ennakoimattoman väkivallan näyttämönä. Vangituille tornitaloon pääsy ei ole palkinto vaan lopun alku.

Graniittimiehessä katulasten Piter-uskomus voidaan rinnastaa valtiollisen poliisin tornitaloon, joka kohoaa kattojen ja katujen ylle valvomaan kaupunkia. Näin vanhaan pietarilaistarinaan yhdistyy romaanissa vallitsevan valtajärjestelmän pohdinta. Valtiollinen poliisi näyttäytyy ennalta arvaamattomana ja epäluotettavana, mutta katulapset eivät koe Piter-hahmoa uhkaavana, vaan pikemminkin ikuisena turvana. Lasten tapa ilmaista uskollisuutta Piterille on konkreettinen leima, tatuointi: ”Hän kääri hihansa ja näytti olkavarteen raaputetun ja värjätyn mustan sanan: PITER. Se oli sitä varten, kertoi Tolja, että jos ruumiinakin löytäisivät, niin tietäisivät, mihin palautetaan.” (G 194)

Leiman merkitys korostuu romaanin viimeisissä luvuissa. Kun itkevä Katinka juoksee Dunjan luo sen jälkeen, kun hänet on ”suomalaispentuna” ajettu pois koulusta, Dunja tietää vain yhden keinon, mistä hakea turvaa:

”Ja he lähtevät lappamaan pitkin katua, kanavan laitaa, hän ei kysy, minne, silmät palavat kun aurinko leikkautuu näkyviin kulman takaa, tornipiikit riepovat päätä, pylvästöt kieppuvat kuin pyöränpuolat, patsaat viittilöivät: Kolomnaan.” (G 321)

Katkelmassa kaupunki aivan kuin herää eloon ja kannustaa lapsia kulkemaan oikeaan suuntaan. Kolomnassa asuu ”Leima-Tolja”, jolta Dunja haluaa hakea tatuoinnit itselleen ja Katinkalle.

Vaikka tatuoinnit ovat katulapsilla yleisiä, Dunjaa ei ole katulapsielämänsä aikana tatuoitu, koska hän on tyttö. Tatuointi näyttääkin viimeiseltä keinolta selviytyä tilanteessa, jossa turvallisuus on sortunut. Tatuoinnin ottaminen on toisaalta valinta, toisaalta alistumista olosuhteisiin. Tatuointi on tapa sitoa yhteen sen kantajat, ja varmistaa, että Dunja ja Katinka eivät joudu eroon toisistaan:

Sillä hän pitäisi Katinkasta kiinni, vaikka mihin jouduttaisiin, ja vaikka kaikki paperit hukattaisiin ja heidät eksytettäisiin ja suut ja silmät täyteen valehdeltaisiin, niin nylkemättä he eivät veisi heistä Piteriä, kaupunkia, joka leimana yhdistäisi heidät – ja hän kulkisi tämän maan jokaisen rautatien ja maantien ja polun Katinkan perässä ja etsisi mistä tahansa, sillä hän oli kellarissa oppinut tämän maan kartan. Kellarin maantiede oli kaivertunut hänen päähänsä niin kuin PITER hänen käsivarteensa. (G 323)

Katulasten todellisuus näyttäytyy sitaatissa kahtiajakautuneena. Toisaalta side Pietariin on kaikkea muuta vahvempi, ja lapset mieltävät itsensä Piterin lapsiksi. Toisaalta ranteeseen lyöty leima varmistaa, että he voivat olla vapaita ja matkustaa minne tahansa menettämättä yhteyttä Piteriin. Piter on kodittomien lasten isä, ja sellaisia myös Dunja ja Katinka ovat sen jälkeen, kun heidän vanhempansa ovat joutuneet sorron kohteeksi.

Pietarin kaupunkia kuvaavina symboleina suo ja sumu rinnastuvat pettävään, petolliseen ja kadottavaan kaupunkiin. Sen sijaan Piter-hahmo on kaikessa ”vanhan maailman” myyttisyydessään katoamaton turva siihen uskoville lapsille. Näin *Graniittimieheissä* tuotetaan kahdenlaista myyttistä Pietaria. Molemmat näistä voidaan nähdä ikuisina – toinen ikuisesti pettävänä, toinen ikuisesti turvallisena. Kuitenkin *Graniittimieheissä* puhutaan myös Pietarista tuhoutuvana kaupunkina. Seuraavaksi tarkastelen, miten *Graniittimieheissä* käsitellään ikuisen kaupungin ajatuksen lisäksi pietarilaisteksteille yleistä uskomusta kaupunkia – ja sen asukkaita – kohtaavasta hävityksestä.

3.3 Ikuisesti kirottu graniittikaupunki

Pietari-myytin kahtiajakaisuuteen sisältyy ajallinen ulottuvuus. Toisaalta graniittinen kaupunki on tehty kestämään ikuisesti, toisaalta kaupunkia on vastustettu sen perustamisesta lähtien. Kapina kytkeytyy keisarillisen vallan vastustamiseen:

Kaupunki rakennettiin tukemaan ikuiseksi kaavailtua valtaa ja samalla siihen jo luotaessa kylvettiin kumouksen siemen. Vallan viholliset kätkeytyivät aluksi vainottuina provinssin syvyyksiin, mutta nousivat ajan kuluessa erilaisten lippujen alla kaupungin uljuutta uhkaamaan ja toteuttivat uhkauksensa yhden lipun alla vuonna 1917. (Pesonen 2005, 2.)

Graniittimieheissä eletään keisarivallan jälkeistä aikaa, joka näyttäytyy kaupungin uutena aikana. Ikuisuuden katu, Liteinyi prospekt, on nimetty uudestaan Volodarskin prospektiksi: ”Liteinyi, ikuinen, jolle olivat jostain oikeaoppisuuden kaivosta kauhaisseet Volodarskin nimen.” (G 245) Vaikka *Graniittimieheissä* pääsääntöisesti käytetään kaduista ja aukioista niiden uusia nimiä, Volodarskin prospekti on poikkeus, ja kadun uusi ja vanha nimi elävät rinnakkain: ”Vähän myöhemmin oikeustalon tontille Volodarskille – Liteinyille – alkoi nousta uudenaikainen, jyrkkäpiirteinen tornitalo.” (G 212)

Liteinyillä kohtaavat vanhat muistot ja merkit muutoksesta. Henrik Gustafssonille katu edustaa menneisyyttä, jonka hän haluaisi säilyvän:

Puheen päätteeksi hän esitti kaksi toivomusta: että litopaino saisi jäädä Ilon seppien tiloihin ja että sepät ryhtyisivät mukaan seuraavaan hankkeeseen, joka oli Liteinyi prospektin seudun dokumentointi kuvin. Henrik toivoi kuvia taloista, ihmisistä, leipäkaupoista, maitobufetista, kaikesta mikä lapsia ja aikuisia tällä seudulla kiinnosti. Katu, joka nyttemmin oli saanut nimekseen Volodarskin prospekti, liittyi kiinteästi hänen kehitysvuosiinsa ja oli täynnä muistoja ja mielikuvia. Hän tahtoi että sen näkymät pantaisiin talteen ja niihin kenties liitettäisiin jonkin kirjailijan runoja. (G 155)

Graniittimiehen henkilöhahmojen joukossa Gustafsson edustaa ”entistä ihmistä”, joka on kyennyt saavuttamaan aseman neuvostoajan eliitissä. Siinä missä Klara, Ilja, Jelena ja Tom ovat ”syntyneet uudestaan” uuden ajan mukana ja ottaneet itselleen uuden nimen, Gustafsson on säilyttänyt vanhan nimensä ja kutsuu myös nuoruusmuistojensa katua sen vanhalla nimellä.

Gustafssonin kiintymystä menneisyyttä edustavaan Liteinyiin kuvaa se, miten hän katselee kadusta valmistunutta kuvasarjaa:

”Tummat, ajan kaunistamat julkisivut, porttikäytävät, likaiset pihakiveykset, kiviset pöllöt, kasvikiehkurat, halkeilleen laastin ihmeelliset atlatset. Salaiset tiet läpi kortteleiden, auringon suudelmat tiilimuureilla, taivasaukot talokuilujen yllä.” (G 245)

Kuvauksessa luontoa ja kaupunkia ei esitetä vastakkaisena, vaan ne elävät sopuisasti rinnakkain. Voidaan ajatella, että Gustafssonin käsitys kaupungista kertoo hänen etuoikeutetusta asemastaan – hän ei ole kaupungin alistama, joten hän ei näe elämää kaupungissa vastakohtien taisteluna.

Gustafssonin kuvasarjassa ei ole kuvaa Suuresta talosta, uuden ajan symbolista: ”- - - aika vaati, että oli pystytettävä talo. Se moderni talo joka häpäisi Liteinyin. - - - Sen talon kuvaa ei Henrik Gustafssonin kokoelmassa ollut, mutta ei tarvinnutkaan. Pianhan hän saisi siihen tutustua.” (G 245–246) Sitaatti paljastaa, että Gustafsson ei arvosta neuvostoyhteiskunnan saavutuksia ja ymmärtää sen kohtalokseen. *Graniittimiehen* neuvostotodellisuudessa näyttäytyy rohkeana, jopa hullunrohkeana, arvostaa menneisyyttä ja ajan jatkuvuutta. On yleisesti tiedossa, että entistä siedetään vain entisen ja uuden ajan murroksessa: ”- - - entiset ihmiset pidetään toimessa vain siihen asti kunnes saamme koulutettua omat, luotetut miehet. Sitten lentävät yli laidan kaikki nuo, jotka imevät yhteiskuntamme verta ja katsovat meitä ivallisesti monokkeliensa läpi.” (G 266) Gustafsson mieltää Liteinyin ikuiseksi, mutta ymmärtää oman rajallisuutensa.

Kaupunki ikuisena ja jatkuvana on näkökulma, jolle on vastakohtansa. Pesonen kirjoittaa, miten Pietari-myyttiin kuuluvat tiiviisti maailmanlopun profetiat ja ennustukset kaupungin tuhosta. Kansalle uusi pääkaupunki symboloi Venäjän tuhoutumista, ja siksi myös Pietarin kaupungin tuli hävitä tyhjyyteen. (Pesonen 2007, 38.) Näihin ennustuksiin uskomisen oli voimakasta etenkin vanhauskoisten ortodoksien keskuudessa, jotka paheksuivat Pietari Suuren edustamaa länsimaistumista ja maallistumista:

1700-luvulta tiedetään useita tarinoita vanhauskoisista, Pietarin ja hänen seuraajiensa leppymättömistä vihollisista, jotka julistivat kaupungin tuhoa ja Venäjän valtion ja kansan ikuista kirousta, jollei Venäjä ota uutta suuntaa ja hävitä tuohon tuomittua kaupunkiaan. (Pesonen 2005, 3.)

Graniittimiehessä kristinuskosta kumpuaviin maailmanlopun ennustuksiin viitataan Klaran äidin kirjeessä, jonka Klara saa vastaukseksi lähettämäänsä valokuvaan. Äiti kauhistuu näkemäänsä, ja Klara sitä, ettei hän voi sanoa äidin olevan väärässä:

- - - ”utelias olet kuin isäsi ja nyt sen näet mihin se semmoinen johtaa lienevähän suonesi jo kuivuneet nälän ja sairauden tähden minä olen vitsauksistanne lukenut lehdestä jossa on myös sanottu että kirottu kaupunkinne on tappavan vaarallinen eritoten imeväisille ja pikkulapsille joita ei siellä lainkaan ole. Vaan se lienee Jumalan aikaansaannosta koska siten tuo syntinen suosta nostatettu kaupunki nopeammin sortuu ja jää asujaimettomaksi.” (G 113)

Mielenkiintoista on, että Klaran äiti kirjoittaa tietämättään asiasta, jonka Klara on kokenut henkilökohtaisesti menetettyään syntymättömän lapsen pian Pietariin saapumisensa jälkeen. Klaran tapa kertoa asiasta on konkreettinen, vailla kristinuskosta nousevaa kuvastoa:

Pihakuilun helteinen viemäri-ilma tunkeutui huoneeseemme, vasarat hakkasivat ja sahat jyskyttivät kouluhuoneissa, miesten hoihkaisut kimpoilivat kiviseinistä, minä makasin kyljelläni, pidin palmikoistani kiinni kuin pelastusköydestä ja toivoin että aika olisi kääntynyt taaksepäin, että olisin voinut olla juomatta sen lasillisen myrkyllistä Petrogradin vettä, josta koko menetykseni arvelin johtuvan. (G 13)

Klaran äiti puhuu ”kirotusta” ja ”syntisestä” kaupungista, Klara ”Petrogradin myrkyllisestä vedestä”. ”Myrkyllinen vesi” voidaan nähdä todellisena, käytännöllisenä kuvauksena – edelleen 2000-luvulla Pietarin vesijohtovesi täytyy keittää ennen juomista. Toisaalta ”myrkyllinen” voidaan nähdä kielikuvana, jolloin Klara näkee kaupungin kielteisenä, pahaa aiheuttavana kuten äitinsäkin. Maailmankuvien erilaisuus on havaittavissa siinä, että Klaran äiti näkee Pietarin kaupungin pahuuden olevan peräisin ihmisten syntisyydestä ja Jumalan kirouksesta, kun taas Klara ei rinnasta kaupungin pahuutta kristinuskoon.

Klaran äidin kirjeen lisäksi *Graniittimiehe*ssä ei eksplisiittisesti viitata kristinuskoon pohjautuviin maailmanlopun ennustuksiin. Romaanissa on kuitenkin kohta, jonka voidaan nähdä viittaavan Vanhan Testamentin kertomukseen vedenpaisumuksesta ja toisaalta Pietari-myyttiin kytkeytyvään ajatukseen siitä, että jokisuistoon rakennetun Pietarin tuhoutumistapa voisi olla juuri tulva. Tällaisia ennustuksia oli esitetty kansan keskuudessa: ” Vuonna 1764 julisti eräs Jumalan hullu Talvipalatsin edessä kaupungin tuhoutuvan vedenpaisumukseen saman vuoden tapana. Hänen profetiansa oli viitisenkymmentä vuotta etuajassa - - -.” (Pesonen 2005, 3.)

Pesonen viittaa vuoden 1824 tulvaan, joka on Pietarin historian suurin. Tätä tulvaa kuvataan Puškinin ”Vaskiratsastaja”-runoelmassa:

Mereltä tuuli tunkee vettä
ylitse rantaäyräitten,
ja virta kääntyy, tulva peittää
Nevan saaret paisuen.
Vihurit vinkuu, yltyy sää,
vimmainen virta muistuttaa
kiehuvaa hornankattilaa –
- - -

(Puškin 1833/1999, 238.)

Runoelmassa tulva nähdään Pietari Suuren syynä, sillä hänen vuokseen kaupunki sijaitsee tulvaherkällä alueella. Runoelman Jevgeni on ”pieni ihminen”, jonka kostoyritys Pietari Suurta edustavalle ratsastajapatsaalle koituu hänen tuhkukseen. (Puškin 1833; Suni 2015, 207-2018.) Puškinin kuvaus Nevan tulvimisesta aloittaa kaunokirjallisen tradition, jossa luonnonvoimien ja kaupungin konfliktia edustaa kaupungin hukuttava vesi. Tulvan uhka on jatkuva, arkisen elämän taustalla häilyvä ja tulevaa muutosta ennakoiva, kuten seuraavassa Ahmatovan runossa:

Viimeisen kerran kohtasimme silloin
rantakadulla, niin kuin ennenkin.
Nevassa vesi oli korkealla,
tulvaa pelkäsi koko kaupunki.
- - -

(Ahmatova 1914/2008, 77.)

Kähkösen romaanin henkilöt kokevat tulvan sata vuotta vuoden 1824 tulvan jälkeen:

Myrskysi ja satoi. Vaatteemme olivat pian läpimärät, mutta kanavalle päästyämme liityimme ihmisketjuun, joka kuljetti hiekkasäkkejä kanavan laitaan. Lyyli ja minä kannoimme säkkejä kahden, vesi valui pitkin kasvojamme ja hameet takertuivat pohkeisiin ja reisiin tahtoen estää kaikki vapaat liikkeet. Mutta me uurastimme kunnes tajusimme työn turhuuden ja seisahduimme läähättäen ja kangerrellen, koko pitkä ketju. Tuuli painoi meren aaltoja kanaviin, joissa vesi nousi kaiken aikaa – säkit loppuivat, kanuunat jyskyivät ja sireenejä soitettiin. (G 130)

Katkelmassa kuvataan ihmisten voimattomuutta luonnonvoimien edessä. Kun säkit loppuvat, ei ole enää mitään tehtävissä. Toisaalta kun tekstiä tulkitaan pietarilaistekstin kontekstissa ja ”Vaskiratsastajan” tulvaan rinnastettuna, tulva ei edustakaan vain luonnonvoimia, vaan sen voidaan nähdä kuvaavan valtion ja kansalaisen suhdetta, yksittäisen ihmisen mitättömiä mahdollisuuksia toimia. Klara ja Lyyli uurastavat

väsymykseen saakka, mutta heidän toimensa eivät ole riittäviä, ja he ymmärtävät, etteivät pysty torjumaan tulvaa – täyttämään asetettuja vaatimuksia.

Teemojen käsittely syvenee, kun Klara ja Lyyli huomaavat kanavassa uivan, sirkuksesta karanneen karhun, jota ohikulkijat yrittävät tavoittaa:

Lyyli sanoi että maailmankirjat olivat sekaisin ja toivoi, että karhu uisi kovempaa kuin kiinniottajansa ja kaikki rannoilta huutelijat. Sitten Lyyli kyykähti graniittipengermälle ja sanoi päätään pidellen: ”Ihmisen saatanallisen julmuuden merkinä metsän pedolla on rauta kaulassaan ja kuonollaan remmit, jotka estävät sitä vapauteen riistäytyneenkään unohtamasta orjan asemaansa. Mutta ennemmin vaikka nääntyköön kontio metsän mättäällä nälkään kuin joutukoon enää palaamaan tähän helvetin loukkoon, jonka merikin kelpuuttaa vain jätteidensä oksennuskulhoksi.” (G 132)

Katkelmassa alistetun asemassa on karhu, joka yrittää vapauteen epätoivoiselta vaikuttavalla tavalla. Karhu voidaan nähdä ihmisten alistamana luontokappaleena, mutta toisaalta karhua on pidetty Venäjän valtion ja kansan symbolina. Jos karhua tulkitaan venäläisten edustajana, Lyylin sanat remmeistä, jotka estävät karhua ”vapauteen riistäytyneenkään unohtamasta orjan asemaansa”, voidaan nähdä voimakkaana kritiikkinä vallankumouksen avulla vapauteen pyrkineen kansan kohtalosta.

Lyyli käyttää puheessaan hyvin vahvoja ilmaisuja ”ihmisen saatanallinen julmuus”, ”helvetin loukko” ja ”jätteiden oksennuskulho”. Näiden voivaan katsoa kuvaavan Lyylin tuntemaa kiihtymystä ja tilanteen raskautta. Kiinnostavaa on, että Klara ei kuvaa tilanteessa omia ajatuksiaan, vaan siteeraa Lyylin sanoja. Klara ei myöskään tuomitse Lyylin kristinuskoon viittaavia sanavalintoja, vaikka Klaran äidin suusta vastaavat sanat ovat taantumuksellista entisen maailman puhetta. On mahdollista ajatella, että myös Klara kokee asuvansa ”jätteiden oksennuskulhossa” ja vailla vapautta, mutta on vielä niin uskollinen aatteelleen, ettei pysty sanomaan sitä ääneen. Lyyli sen sijaan on valmis luopumaan. Tulvan jälkeen hän sairastuu ja kuolee. Klara siteeraa Lyylin viimeisiksi sanoiksi: ”Hirmuista aikaa - - - kieloja pitäisi tyttöillä olla, karhuja metsässä, kieloja tyttöillä, pojilla niittuja, mummoilla alpummit muistoja täynnä.” (G 135) Lyylin sanoissa ”hirmuinen aika” rinnastuu ihmisen etäisyyteen luonnosta, jonka voi nähdä kaupunkielämän seurauksena. Toisaalta ”hirmuinen aika” on myös etäisyyttä omasta menneisyydestä – Lyyli on muiden Suomesta Pietariin

saapuneiden tavoin aloittanut kaupungissa uuden elämän, näennäisesti ilman menneisyyttä ja ilman muistoja. Lyylin sanojen valossa romaanissa kuvattu ”uusi aika” näyttäytyy keinotekoisena ja ihmistä tuhoavana.

Joessa uiva karhu ei pääse kiipeämään pois kanavasta, sillä kanava on graniitilla pengerrytetty. Graniitti nousee Kähkösen romaanissa keskeiseksi motiiviksi, minkä voi aavistaa jo romaanin nimen *Graniittimies* perusteella. Rakennuskivenä käytettävä graniitti on yksi maailman yleisimmistä syväkivilajeista. Suomen maaperässä graniittia esiintyy paljon, ja Pietarin rakentamisen aikaan sitä kuljetettiin kaupunkiin Suomesta valtavia määriä: suomalaisesta graniitista tehtiin niin Iisakinkirkon pylväitä, talojen perustuksia, katukiveyksiä kuin jokien rantamuurejakin (Kaukiainen 2016, 131–135). Myös *Graniittimiehessä* puhutaan suomalaisesta graniitista:

”Ermitazhin edessä seisoi johonkin kongressiin tulleita maalaisdustajia ihmettelemässä sisäänkäynnin kattoa kannattelevia kivijättiläisiä, ja kuulin heidän johtajansa lukevan brosyyristä kaikuvalla äänellä: ’Sortavalan graniittia, toverit!’” (G 99)

Romaanissa graniitti mainitaan usein ympäristöä kuvatessa; on graniittipengermiä, kivitaloja ja kivisiä hahmoja:

Sen talojen seiniltä kiviset miehet ja naiset katselivat kadun kulkijoita tuikein ilmein. Noita ihmishahmoisia, puoleksi kiviseinään sulautuvia olentoja oli kaupunki täynnään, ja kun leikin päiten talojen piirtäjät olivat panneet niille kannettavaksi hirveitä taakkoja: parvekkeita, kattoja, huoneiden kulmauksia. Niiden valtavat käsivarret ja väkevä yläruumis työntyivät esiin rappauksesta, johon ne oli kahlittu ikiajoiksi, koska jalkoja niillä ei ollut. (G 64)

Klaran kuvauksesta on luettavissa graniittiin liitettyjä mielikuvia. Graniitti on niin vahvaa, että se voi kannatella ”hivittäviä taakkoja”. Toisaalta graniitti on pysyvää, ”ikiajat” kestävä. Kestävyytensä vuoksi graniittiin voi luottaa. Romaanissa todetaan, että katulasten kunnioituksen voittamiseksi täytyy olla ”luotettavampi kuin graniittipaasi” (G 137). Galkinin sanat sisältävät kuitenkin varauksen – jotta voisi olla luotettavampi kuin graniittipaasi, täytyy olettaa, että on olemassa täydellisempää luotettavuutta kuin graniitin luotettavuus. Tämä epäluulo käy romaanissa todeksi Tom Velikanovitsh Mehrin, myöhemmin Mehrovin, henkilöhahmossa. Pietarilaisesta graniitista tekee epävakaa se, että se on ihmisten muokkaamaa, maaperästä irrotettua rakennusainesta. Näin kivi kantaa itsessään ihmisten epävakautta. (Vrt. Lotman 1984, 30–33.)

Romaanin nimen ”graniittimiehen” voidaan nähdä viittaavan konkreettisesti kivitalojen koristeisiin, graniittisiin patsaisiin. Toisaalta ”graniittimies” voi symboloida koko kivistä kaupunkia, Pietaria sen monine nimineen. ”Graniittimies” viittaa myös Galkinin ja Tom Mehrovin ystävyYTEEN ja ”entiseen elämään”:

Kevätiltoina he kulkivat Galkinin kanssa Pietarin katuja ja kuvittelivat kokoon elävien kuvien kertomuksen, jonka nimeksi piti tuleman Graniittimies. Galkin piirsi suunnitelman kotonaan Tsarskoje Selossa niinä iltoina, jolloin hänen piti valmistautua lyseon pääsykokeisiin - - - ja saatuaan kuvakertomuksen valmiiksi karkasi Pietariin ja esitteli sen Henrik Gustafssonille, jolla oli tarvittavat rahat ja enemmänkin. (G 309)

Kuvakertomuksen juoni kuvataan *Graniittimiehessä* tarkasti. Kertomuksen päähenkilö on Jätti, joka kannattelee talon sisäänkäynnin kattoa Millionnaja-kadulla. Jätti katselee ohikulkevia keisareita, vuosisatojen kulumista, kunnes puuttuu tapahtumien kulkuun ja heittää viimeisen keisarin ”palatsinsa yli Nevaan”. (G 310) Kivinen jätti kuvaa Mehrovin ja Galkinin nuorta kapinallisuutta ja vallankumouksen ennakointia. Toisaalta ”Graniittimies” toisintaa myyttisen Pietarin maailmaa – keisarin hukuttajana toimii tuhon symboli, herkästi tulviva Neva.

Graniittimiehen lopussa nimi ”Graniittimies” saa vielä yhden selkeän merkityksen, kun pyövelin työhön päätnyt Tom Mehrov käy mielessään läpi Genjan kysymystä:

Hän hankki Genjalle hyvän työn, auttoi uralla, sai Genjalle kuvaajan paikan. Ja mitä poika? Kysyi tänään: eikö tappaminen ole sotilaan työ? Ei tämä ole sotilaan työtä, hän vastasi. Tätä jaksaa tehdä vain kivinen mies, graniittimies. (G 326)

Tom on pyrkinyt korkealle ja on ollut valmis tekemään mitä vain. Ehkä sen kunniaksi häntä ei vangita, hakata ja ammuta, vaan hänen roolinsa on olla aseiden toisella puolella. Tom ei tuhoudu fyysisesti, mutta menettää ihmisyytensä: hän rinnastaa itsensä kiveen ja graniittiin, sillä vain sellainen kykenee ampumaan entisiä tovereitaan. Sortavalasta kotoisin oleva Mehrov on palatsien kivijättiläisten tavoin ”Sortavalan graniittia”, muualta kuljetettua materiaalia ”hervittäviä taakkoja” kannattelemaan (G 99, 126).

Graniittimiehessä Pietaria kohtaa osittainen tuho: kivinen kaupunki säilyy, mutta sen asukkaat särkyvät. Tuho ulottuu myös lapsiin, Dunjaan ja Katinkaan, jotka pakenevat kaupungista piirityksen jälkeen kauas Taškentiin yhdessä Klaran ystävän Shuran ja salaperäisen Gagaattirouvan kanssa. Romaanin viimeinen luku, vain kahden sivun

pituinen ”Tashkent”, kerrotaan Katinkan näkökulmasta. Katinka hoitaa sairaita, mieleltään järkkyneitä seuralaisiaan ja toteaa: ”- - - minä tiedän että Piter on meidän kaupunkimme, meidät se on merkinnyt, me palaamme sinne, minä vien heidät kaikki läpi tämän maan loputtoman rautateiden verkoston.” (G 332) Sitaatti paljastaa, että Katinka on omaksunut pietarilaisten katulasten perinnön. Pietarin kutsu on vahva – ”Piterin merkitsemille” ei ole muuta vaihtoehtoa kuin kaivata kaupunkiin.

4 PIETARILAISTEKSTIN UUDET SÄVYT

4.1 *Graniittimies* ja Gagaattirouva

Graniittimiehen rakentumisessa pietarilaistekstiksi keskeistä on teoksen tapahtumien sijoittuminen Pietarin kaupunkiin. Kaupunki toimii kaiken näyttämönä ja tilana, jota henkilöhahmot hengittävät, joka heijastaa henkilöhahmojen kokemusmaailmaa ja joka myyttisyydellään ennakoi henkilöhahmojen kohtaloa. *Graniittimiehen* Pietari on konkreettisen ja tekstuaalisen todellisuuden risteymä, jossa pietarilaistekstien traditio piirtää suuntaviivat kaupungin kuvaamisen tavalle. Kuitenkin Pietari-kuvausta tuotetaan myös muiden intertekstien kautta. Tässä luvussa keskityn kahteen alatekstiin, Anna Ahmatovan henkilökuvaan ja Moren teokseen *Utopia*.

Anna Ahmatovan ja *Graniittimiehen* yhteyden hahmottaminen voidaan aloittaa tarkastelemalla Taškentiin päätynyttä seuruetta. *Graniittimiehen* selviytyneet, kaupungista kaukaiseen Taškentiin paenneet, ovat romaanin maailmassa toista sukupolvea, lapsia, vaikkakin jo aikuisiksi kasvaneita: Katinka on Jelenan ja Henrikin tytär, Dunja Klaran ja Iljan, Shura, ”klovnin tytär”, sirkustaiteilija Massimo Rastrellin. Voidaan ajatella, että heidät pelastaa ajatus lapsen viattomuudesta ja koskemattomuudesta – lasta ei voi ampua hiekkakuopan reunalle. Toisaalta lasten rangaistus on heidän vanhempiensa tuhoaminen ja juurettomuuden aiheuttaminen. Vain Gagaattirouva edustaa Taškentiin selvinneiden, eloon jääneiden, joukossa hahmoa, joka kuvataan romaanin alusta loppuun aikuisten maailmaan kuuluvana. Voidaankin pohtia, miksi Gagaattirouva jäi henkiin – miksi hän makaa savitalossa ja houraillee Pietarin kaupungista: ”- - - brokadiahattu päässään Gagaattirouva sanoo kuivalla suulla: palatseja, tulta, vettä, päässäni palatseja, tulta, vettä - - -.” (G 332)

Gagaattirouvan sanat voidaan tulkita intertekstuaaliseksi viittaukseksi Anna Ahmatovan runoon ”Petrograd 1919”:

Me sulkeuduimme kesyttömään kaupunkiimme
unohdimme ikiajoiksi
suuren synnyinmaamme toiset kaupungit,
sen järvet, arot, aamuruskot.
Veristen päivien ja öiden kehä
on näännyttävä, armoton...
Eikä kukaan tahdo auttaa meitä,

emme lähteneetkään lentoon,
kun rakastimme kaupunkiamme
emmekä siivekstä vapautta,
kun itseämme varten säästimme
sen palatsit, sen tulen, veden.

Toinen aika lähestyy jo meitä,
kuoleman tuuli kohmettaa rintamme,
mutta tsaarin pyhä kaupunki on jäävä
tahtomattaan muistomerkiksemme.
(Ahmatova 1920/1992, 54.)

Ahmatovan runossa kuvataan vallankumouksen jälkeistä kaupunkia, kaupunkia ”toisen ajan” kynnyksellä. Runosta voidaan lukea useita yhtymäkohtia – tai vastakohtia – tilanteeseen, jossa Gagaattirouva runoon viittaa. Runon puhuja toteaa, miten ”unohdimme ikiajoiksi / suuren synnyinmaamme toiset kaupungit”. Nyt Gagaattirouva on päätenyt kauas Pietarista ”synnyinmaan” toiselle laidalle, Taškentiin. Ironista on myös se, että runon kielikuva ”emme lähteneetkään lentoon / kun rakastimme kaupunkiamme” on saanut Graniittimiehen tapahtumissa konkreettisen vastakohtansa, kuten Katinka toteaa Taškentissa romaanin lopussa: ”Me lensimme tänne.” (G 332)

Runosta välittyy puhujan voimakas kiintymys Pietarin kaupunkiin, joka on toisaalta kesytön, mutta myös näännyttävä ja armoton. Runon viimeiset säkeet ennakoivat, että ”toinen aika” on tuhoisa runon puhujalle. ”Toinen aika” erottaa myös Gagaattirouvan hänelle rakkaasta kaupungista. Silti yhteys kaupunkiin säilyy, sillä Ahmatovan runon puhujan tavoin Gagaattirouva on säilyttänyt mielessään, muistoksi itselleen, kaupungin palatsit, tulen ja veden. Ahmatovan runon loppu toistaa pietarilaisteksteille tyypillistä asetelmaa: kaupunki on ikuinen, ”tsaarin pyhä kaupunki”, tuhoutuneiden asukkaidensa muistomerkki.

Taškentiin paenneen Gagaattirouvan henkilöahmo on hämmentävä: hänestä kerrotaan vain vähän, mutta kuitenkin hän on teoksessa vahvasti läsnä. Gagaattirouvan hahmo kiinnostaa romaanin kahdessa ensimmäisessä osiossa kertojana toimivaa Klaraa, ja romaanissa kuvataankin Klaran ja Gagaattirouvan tutustumista. Klara jatkaa kuitenkin kertojana salaperäistä linjaa: hän antaa lukijan ymmärtää, että hän saa tietää, kuka Gagaattirouva on, mutta haluaa varjella salaisuutta muilta. Paljastuu salaperäisyyden syy – ja se, että Klara on Gagaattirouvan puolella: ”Gagaattirouva

seisoi tyynenä huoneen keskellä, ojensi minulle kätensä ja sanoi nimensä. Minä en sitä tällekkään paperille kirjoita, koska jotkut ovat ottaneet asiakseen kirotta hänet ja halventaa hänen nimeään – minä en.” (G 138)

Gagaattirouva esiintyy *Graniittimieheissä* ensimmäisen kerran, kun Klara saapuu sirkukseen tapaamaan Shuraa, Tomin kanssa esiintyvää nuorta sirkustaiteilijanaista:

Ja hän vei minut pöytänsä, jossa hänen lisäksi istui vakava laiha nainen, jolla oli pitkä gagaattinauha kaulallaan. Ihmettelin, oliko hän voinut äsken nauraa Shuran kanssa, mutta ei kanttiinissa näkynyt muitakaan. Nainen tervehti minua kohteliaasti, kun Shura esitteli minut ompelijaksi, ja istui hetken kanssamme vaieten. Mutta kun Tom tuli teen ja voileipien kanssa, nainen otti hyvästit ja lähti.

Kysyin Shuralta, olinko keskeyttänyt jotain ja oliko gagaattirouva pahastunut, mutta Shura vain hymähti ja sanoi, että rouva oli kiertolainen, tuli ja meni niin kuin sirkuslaiset. Minun oli vaikea uskoa häntä kulkuriksi, mutta Tom, joka nosteli voileipiä lautasillemme, vahvisti asian kyllä olevan näin. Kysyin sitten, millä nimellä voisin kulkijarouvaa kutsua, jos tapaisin hänet uudestaan, kun en ollut huomannut nimeä tiedustella enkä omaani kertoa. Shura vaiken ja katsoi Tomiin. Sitten Tom sanoi: ”Me kutsumme häntä Eläkeläiseksi.” (G 61–62)

Kohtaamisessa on monia Klaraa ihmetyttäviä seikkoja: hän ja ”gagaattirouva” eivät esittäydy, ”gagaattirouva” poistuu tilanteesta nopeasti, Tom ja Shura väittävät häntä kulkuriksi eivätkä kerro kysyttäessä hänen oikeaa nimeään, vaan antavat kutsumanimen ”Eläkeläinen”, joka ei sekään tunnu sopivan naisen hahmoon. Keskustelu ”gagaattirouvasta” on vaivalloista ja katkeaa, kun karhu hakkaa koppinsa ovea ja Klara jää kuulostelemaan sen ääntä. Karhun pitäminen kopissa on Klarasta luonnotonta: ”Kai minun ilmeeni paljasti, että koppi ei minusta ollut karhun paikka.” (G 63) Sirkusmaailma on Klaralle vieras ja hänen on vaikea ymmärtää Tomin ja Shuran luonnollisena pitämiä asioita: ”gagaattirouvan” kiertolaisuutta ja karhun vankeutta.

Seuraavan kerran Klara kohtaa ”gagaattirouvan” kaupungin ulkopuolella, kun hän on matkustanut Iljan kanssa Krasnoje Seloon tapaamaan Shuraa ja tämän isää. Klara ihmettelee sivuhuoneesta kuuluvaa musiikkia, ja Shura vie Klaran katsomaan huoneeseen parioven raoista:

- - ja siellä oli vuode ja matala tuhkakupein ja kirjoin ja kahvikannuin lastattu pöytä ja soittaja näkymättömissä ja sohvilla kyljellään pitkä, laiha nainen raskasluomiset silmät suljettuina, gagaattinauha kaulallaan.

Shura veti minut pois oven luota ja sanoi: ”Näitkö miten kaunista? Surevat poikiaan ja miehiään siellä. Ihanasti surevat.”

En kysynyt, mihin pojat olivat menneet. Tiesin, että gagaattirouva oli leski – nyt tiesin hänen olevan lastakin vajaa. Kuiskasin Shuran korvaan: asuuko Gagaattirouva, asuuko Eläkeläinen täällä? Ja Shura pudisti päätään. (G 119)

Uusi kohtaaminen ei vähennä ”gagaattirouvan” arvoituksellisuutta. Toisaalta Klara saa tietää lisää – nainen on menettänyt miehensä lisäksi poikansa – mutta toisaalta epämääräiset tiedonjyvät vain lisäävät naista ympäröivää salaperäisyyttä. Katkelma paljastaa, että Klara alkaa muodostaa ”gagaattirouvaan” henkilökohtaisen suhteen: hän nimeää tämän itse Gagaattirouvaksi, eikä suostu käyttämään Shuran ja Tomin antamaa nimeä Eläkeläinen kuin täsmentääkseen Shuralle, kenestä on kysymys.

Nimen antaminen on vallankäyttöä, jossa nimen saanut kohde määritellään tietystä näkökulmasta. Klaran määrittelyssä keskeinen on naisen kaulalla riippuva koru, gagaattinauha. Tämä kertoo Klaran suuntaavan huomionsa juuri gagaattikoruun, vaikka Klara vain mainitsee sen pysähtymättä pohtimaan korun merkitystä. Vaikka Gagaattirouvan kohtaamat menetykset ovat käyneet ilmi, Klara ei liitä niitä koruun. Kuitenkin gagaattinauhaa voidaan pitää surukoruna, joka kertoo kantajansa kokemasta surusta ja toimii muistona kaipauksen kohteesta. Gagaattikorujen suosio surukoruna alkoi 1800-luvun Englannista, jolloin kuningatar Victoria kantoi osana surupukuaan gagaattikorua (Cook & Kirk 2009, 312).¹ Tulkintaa gagaattikorusta surukoruna tukee myös Shuran sanat ”surevat ihanasti”. Gagaattinauha on näkyvä tapa pitää surua esillä, mutta toisaalta korun ilmaisema suru on hienovaraista ja yksityistä – kaunista ja arvokasta.

Klaran Gagaattirouvalle valitsema nimi on erityisen kiinnostava rinnastettuna Kähkösen romaanin nimeen ja romaanin pietarilaisluentaan. ”Gagaattirouva” ja ”graniittimies” voidaan nähdä toistensa vastinparina: Gagaatti on musta ja kiiltävä korukivi, graniitti luja ja kestävä rakennuskivi. Gagaatti on syntynyt hiilestä tai puusta puristumalla, graniitti on jähmettynyttä magmaa. Gagaatti on rouva, graniitti mies. Kun *Graniittimestä* luetaan pietarilaistekstinä, lukijan huomio kiinnittyy teokseen

¹ Lisää gagaattikorujen käytöstä surukoruna on mahdollista lukea Hanna Silanderin opinnäytetyöstä. (Silander, Hanna 2016: In Memory : korukonsepti surevalle. Opinnäytetyö. Lahden ammattikorkeakoulu <http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-201604214759>)

rakentuviin vastakohtiin, romaanissa kuvatun todellisuuden kaksijakoisuuteen. Gagaattirouvan ja ”graniittimiehen” asettuminen vastakkain tuo *Graniittimiehen* tarkasteluun uuden tason, jolloin vastakkain eivät olekaan enää ihminen ja kaupunki, ihminen ja valtajärjestelmä tai ihminen ja luonto, vaan myös maskuliininen ja feminiininen. Venäläisessä kulttuurissa Pietari on perinteisesti mielletty maskuliiniseksi kaupungiksi, feminiinisen Moskovan vastinpariksi. Pietarin maskuliinisuuteen on kytkeytynyt vieraus ja keinotekoisuus, kun taas Moskova on nähty aidosti venäläisenä ja luonnollisena. (Ekonen 2011/2015, 396.)

Gagaattirouvan, yksittäisen henkilöhahmon, asettaminen ”graniittimiehen” vastakohdaksi houkuttelee myös tulkitsemaan ”graniittimiehen” yhdeksi jakamattomaksi ”Graniittimieheksi” sen sijaan, että nimen ajateltaisiin esimerkiksi viittaavan Pietarin lukuisiin kivisiin patsaisiin. Kuten edellisessä luvussa totesin, romaanin nimen voidaan nähdä viittaavan Tom Mehrovin henkilöhahmoon ja hänen työhönsä pyövelinä, mutta myös hänen nuoruuteensa Pietarissa, taiteen luomiseen, uuden ajan intoon ja Galkinin kanssa tehtyyn suunnitelmaan elävien kuvien kertomuksesta nimeltä ”Graniittimies”. *Graniittimiehen* lopussa Tom muistelee ”Vihreän palatsin aikoja” ja siellä vietettyä taiteilijaelämää, ”Graniittimiehen” luomista:

Kaikki oli mahdollista tässä kaupungissa: hän, maaseudun uumenista tullut, kaivosmiehen poika, sai käsiinsä kameran, ota, ala kuvata, jos et osaa, perehdy! Kamera ahmi elämää, työnsi silmänsä kiinni runoilijattaren punattuun suuhun, joka muovaili sanoja, runoilijan hikiseen ohimoon joka painui runoilijattaren gagaattihelmaiselle povellet. Pienille keloille, hetken mittaisille filminauhoille, tallentui kemiallisten prosessien aikaansaamaa lepattavaa unta, elämänkaltaista houretta. (G 309)

Sitaatissa Pietaria kuvataan suurkaupunkina, vapauden valtakuntana, jossa kaikki on mahdollista. ”Maaseudun uumenissa” Tomin syntyperä olisi estänyt kameraan tarttumisen, mutta kaupungissa hän pääsee toteuttamaan itseään irti menneisyydestään. Sitaatti toistaa ajatusta siitä, että suurkaupungissa ihmisen erityiset piirteet saavat mahdollisuuden tulla esille – ihmisten moninaisuus saa ymmärtämään oman erilaisuutensa ja sen, että tässä moninaisuudessa voi ilmaista itseään haluamallaan tavalla (Simmel 2004, 40 – 41.) Kuvausta voidaan pitää modernina Pietarin kuvauksena, sillä se korostaa elämän riemua ja kiihkoa. Vaikka kuvauksesta puuttuu täysin Pietari-myyttiä hyödyntäville Pietari-kuvauksille tyypillinen näkemys

kaupungista uhkana ihmisen elämänmahdollisuuksille, katkelmassa hyödynnetään pietarilaisteksteille tyypillistä sanastoa: ”pienille keloille” tallentuu ”lepattavaa unta, elämänkaltaista houretta”. Unen ja houreen voidaan nähdä viittaavan kuvaamalla aikaansaatuun hetken taltioimiseen – tallennettu hetki ei koskaan voi vastata todellista. Toisaalta ne viittaavat suoraan elämään myyttisessä Pietarissa, jossa elämän epävarmuus ja katoavuus saa sen rinnastumaan uneen ja houreeseen.

Tomin kuvauksessa mainitaan kameran kohteeksi runoilijatar, jolla on ”gagaattihelmainen povi”. ”Gagaattihelman” voidaan katsoa viittaavaan gagaattikoruun, jolloin kuvaus yhdistyy Gagaattirouvan henkilöhahmoon, sillä Gagaattirouvan henkilökuvauksessa keskeisimmäksi nousee juuri koru, johon kertojan huomio kiinnittyy. Näin on mahdollista perustellusti tulkita, että Gagaattirouva on runoilijatar – osa pietarilaisia taiteilijapiirejä, ja näin myös Tomin ja Galkinin tuttava jo vallankumousta edeltävältä ajalta.

1900-luvun alun pietarilaisen runoilijan Osip Mandelštamin tuotantoa tarkastellut Kiril Taranovski on todennut, että jokainen elementti Mandelštamin runoudessa on motivoitu – jos jokin sanavalinta tai runokuva näyttää mielettömältä, näin ei kuitenkaan todellisuudessa ole, vaan merkityksen sanalle tai kuvalle voi tuoda yhteys toiseen kaunokirjalliseen tekstiin, josta Taranovski käyttää termiä subteksti¹ (ks. Tammi 2006, 62–63.) Vaikka Taranovski on tehnyt päätelmänsä Mandelštamin runouden pohjalta, on periaatetta mahdollista soveltaa myös muussa kirjallisuudentutkimuksessa. Gagaattirouvan hahmo voi Kähkösen romaanissa näyttäytyä arvoitukselliselta ja perustelemattomalta, mutta intertekstuaalisen kytköksen hahmottumisen seurauksena romaanihenkilö laajenee *Graniittimiehen* ulkopuolelle. Intertekstuaalisen suhteen muodostumisen avaimena toimii tulkinta Gagaattirouvasta runoilijattarena. Tällöin Gagaattirouvan henkilöhahmon voidaan nähdä viittaavan Anna Ahmatovaan – juuri siihen pietarilaiseen runoilijaan, jonka runonsäettä Gagaattirouva Taškentissa mukailee².

¹ Subtekstiä voidaan käyttää termin interteksti rinnakkaiskäsitteenä. Tässä tutkielmassa käytän intertekstin käsitettä.

²Myös Johanna Hulkon romaanissa *Säkeitä Pietarista* (2009) viitataan Anna Ahmatovaan – hän on sekä romaanin päähenkilön ihailun kohde että yksi henkilöhahmoista, joihin kerronta fokalisoituu.

Anna Ahmatovan (Anna Gorenko, 1889–1966) runoilijan ura alkoi 1910-luvun Pietarin taiteilijayhteisöissä. Ahmatovan runouden lähtökohdat ovat akmeistisessa¹ liikkeessä, mitä ilmentää runojen selkeä ja konkreettinen kieli. Ensimmäisen kokoelmansa *Vetšer (Ilta)* Ahmatova julkaisi vuonna 1912, ja sitä seurasivat kokoelmat *Tšjotki (Rukousnauha, 1914)*, *Belaja Staja (Valkoinen parvi, 1917)*, *Podorožniki (Ratamot, 1921)* ja *Anno Domini (1922)*.² (Ekonen 2011/2015, 410–411; Pesonen 1978, 20.) Gagaattirouvan gagaattinauhan voidaan nähdä viittaavan Ahmatovan toisen runokokoelman nimeen *Rukousnauha*, sillä vaikka gagaattikoruja on käytetty 1800-luvulta alkaen surukoruina, perinteisesti gagaatista on valmistettu munkkien rukousnauhoja (Cook & Kirk 2009, 312). Toisaalta Gagaattirouvan nimi voi myös viitata todellisen Anna Ahmatovan pukeutumistapaan – useissa valokuvissa Ahmatovalla on musta korunauha kaulassaan. Esimerkiksi valokuvateoksessa *Anna Ahmatova Fontankan talossa* on kaksi tällaista Anna Ahmatovan kotimuseon kokoelmista peräisin olevaa kuvaa (Aaltonen, Hämäläinen & Seppo 2012, 58, 74.)

Vuosi 1922 toimi käännekohtana, jolloin Ahmatova siirtyi suosioista marginaaliin, eikä hänen runojaan julkaistu 18 vuoteen. Vallankumouksen jälkeinen aika osoittautui esimerkiksi Ahmatovan entisen puolison Nikolai Gumiljovin kohtaloksi – hänet teloitettiin vuonna 1921. Useat kulttuurivaikuttajat³ muuttivat pois maasta, mutta Ahmatova jäi asumaan Leningradiin. Hänellä ei ollut omaa asuntoa, joten hän majoittui ystäviensä luona: hän oli Shuran sanoin ”kiertolainen, tuli ja meni, niin kuin sirkuslaiset” (G 62).

Gagaattirouvan kuvaus *Graniittimiehessä* on niukkaa, mutta Gagaattirouvan elämästä kerrotut asiat kytkeytyvät Anna Ahmatovan elämän vaiheisiin. Konkreettisina

¹ Akmeismi syntyi vastareaktiona symbolismille. Liikkeen johtohahmona toimi runoilija Nikolai Gumiljov (1886 – 1921), Anna Ahmatovan aviomies. Akmeistit tavoittelivat selkeyttä niin ilmaisussa, ajattelussa kuin maailmankatsomuksessakin. Vaikka akmeistien kirjailijaryhmittymä ”Runoilijoiden kiltä” jäi lyhytaikaiseksi, akmeistien aatepohja näkyy erityisesti Anna Ahmatovan ja Osip Mandelštamin tuotannoissa. (Ekonen 2011/2015, 405 – 406.)

² Ahmatovan runokokoelmia ei ole käännetty suomeksi kokonaisina teoksina. Marja-Leena Mikkolan suomennoksina runoja on mahdollista lukea teoksista Anna Ahmatova - Runoja (1992) ja Anna Ahmatova – Valitut runot (2008). Lisäksi Anna Ahmatovan runoja on mukana Neuvostolyriikkaa 3 -antologiassa (1978) Pentti Saaritsan käännöksinä.

³ Esimerkiksi runoilija Marina Tsvetajeva, jota voidaan pitää yhdessä Ahmatovan kanssa merkittävimpänä venäläisenä naislyriikkona, muutti vuonna 1922 Berliiniin. Riikka Pelon Finlandia-palkinnolla palkittu historiallinen romaani *Jokapäiväinen elämämme* (2013) kertoo Tsvetajevan ja hänen tyttärensä Aljan kohtalosta.

yhtymäkohtina toimivat paikat: Tsarskoje Selo, Petrograd, Leningrad ja Taškent. Anna Ahmatova muutti Tsarskoje Seloon perheensä kanssa vuoden vanhana ja asui siellä 15 vuotta vanhempiensa avioeroon saakka (Mikkola 1992, 15). Tähän viitataan myös *Graniittimiehessä*: ”Tsarskoje Selo oli ollut myös Gagaattirouvan koti, ja sieltä Galkina tunsi hänet.” (G 139) Petrogradin ja Leningradin nimillä tunnetussa Pietarin kaupungissa Ahmatova asui suurimman osan aikuisiästään, kuten Kähkösen romaanissa kuvatus ajanjakson 1920-luvun alusta 1940-luvun alkuun ja Leningradin piiritykseen. Joulukuussa 1941 Ahmatova evakuoitiin Taškentiin. (Kuzmina 1991/1992, 236–237.) Näin myös Kähkösen romaanin loppu sitoutuu todellisiin tapahtumiin.

Tomin ja Shuran Gagaattirouvasta käyttämän kutsumanimen Eläkeläinen voidaan ajatella viittaavan Ahmatovan asemaan 1920-luvun Neuvostoliiton kirjallisessa elämässä. Ahmatova edusti vallankumouksen kannattajille mennyttä aikaa, vanhaa keisarillista kulttuuria, jota ei enää arvostettu. *Graniittimiehessä* nostetaankin esille 20-luvun kirjalliset ristiriidat, kun kuvataan, miten Ilon sepät valitsevat runoa Suomalaisen valistustalon avajaisjuhlaan:

- - - juuri Tolja kaikista ihmisistä keksi minkä runon lausuisimme. Hän sanoi kuulleen Harkovassa ihmisten puhuvan runoilijoiden kiertueesta, joka oli päättynyt täyteen mellakkaan ja tappeluun. Sellaista runouden piti Toljan mielestä ollakin, ja jos lausumaan ruvettiin niin lausuttakoon sitten jotakin röteää. Harkovan ihmiset olivat sylkeneet sanoessaan sen runoilijan nimen, koska rahat olivat kuulemma menneet aivan hukkaan sitä hullujen hourintaa ja torvien toivotusta kuullessa.

Ja se runoilija oli Vladimir Majakovski, sanoi Tolja, ja sillä äijällä onkin semmoisia runoja että pursu pyörtyy. Että jos otettaisiin vaikkapa semmoinen runo kuin *Merkkillinen seikkailu*, niin pojat taatusti tahtoisivat sen lausua, se oli miehekästä puhetta alusta loppuun. (G 195)

Sitaatissa Majakovski kuvataan kiihkeänä vallankumouksen kannattajana – hänen runonsa saavat ”pursut pyörtymään”. Kuitenkin Majakovskin runojen futurista muotoa pidetään myös ”hullujen hourintana”. *Graniittimiehessä* tuodaankin esille taiteellisen toiminnan riskialttius. Vaikka Ilon seppien runoesityksen jälkeen yleisö ”repsi valtaisiin aplodeihin ja hyvä-huutoihin”, myöhemmin Majakovskin runoa käytetään todistusaineistona vastavallankumouksellisesta toiminnasta: ”Käytäväkuiskaaja sanoi, että jokainen valveutunut puolueen jäsen tiesi, mihin toveri Majakovskin viitoittamaa tietä päätyi. Verilammikkoon makaamaan.” (G 198, 265) Ahmatova vältti teloituksen ja vankileirit, mutta hän oli Neuvostoliiton kirjailijapiireissä selkeästi ulkopuolinen ja

lopulta kielletty, mikä esti hänen runoudensa julkaisun ja aiheutti Ahmatovan henkilökohtaiseen elämään vaikeuksia, kuten taloushuolia ja nälkää (Kuzmina 1991/1992, 97–99).

Anna Ahmatova on historiallinen henkilö, jonka elämästä on mahdollista lukea aikalaislähteistä ja elämäkerroista. *Gagaattirouvan* tulkitsemista Anna Ahmatovaksi voidaan siis pitää viittauksena Anna Ahmatovaan henkilönä. Tämä viittaus tuo *Graniittimieheen* mukaan Ahmatovan yksityiselämän lisäksi vallankumouksen vaikutuksen Venäjän kulttuurielämään, kirjailijoiden kohtalot, käsitykset sopivasta taiteesta sekä sensuurin. Näin Ahmatovan läsnäolo romaanissa suuntaa lukijan huomiota kohti historiallista kontekstia ja syventää lukijalle syntyvää käsitystä 20- ja 30-lukujen Pietarista. Gagaattirouvan henkilöhahmo tuo romaanissa esille ihmiset, jotka eivät kannattaneet vallankumousta ja uutta aikaa, mutta eivät myöskään paenneet sitä, vaan yrittivät jatkaa omaa yksityistä elämäänsä suurten yhteiskunnallisten muutosten keskellä. Ahmatovan elämä on täynnä henkilökohtaisia tragedioita: hän muuttui ihaillusta kirjailijasta teloitettun miehen leskeksi ja vankilan portilla jonottavaksi äidiksi, sairastui tuberkuloosiin ja näki nälkää. Kuitenkin poliittisen tilanteen vaihtuessa 1960-luvulla hän sai arvonsa takaisin. Onkin mahdollista puhua Ahmatova-myytistä ja ”elämän romaanista”: Ahmatovan elämän vahvat käännteet nousevat tavanomaisen yläpuolelle kuvaamaan suuria historiallisia muutoksia, kokonaista aikakautta. (Ekonen 2011/2015, 413.)

Vaikka Ahmatova on todellinen, olemassa ollut henkilö, Anna Ahmatovan nimi on myös teksti. Gerard Genette kirjoittaa, miten kirjailijan nimeä voidaan pitää yhtenä teoksen ymmärtämistä säätelevänä aputekstinä eli paratekstinä¹ (ks. Lyytikäinen 2006, 148). Kun kirjailijan nimi ymmärretään tekstiksi, tunnustetaan samalla nimen intertekstuaalinen luonne: ”Anna Ahmatova” ei ole vain henkilö tai henkilön nimi, vaan kaikki Anna Ahmatovaan ja hänen tuotantoonsa kytkeytyvät merkitykset. Tällöin Gagaattirouvan ymmärtäminen Anna Ahmatovaksi tuo Kähkösen romaanin yhteyteen historiallisen ja kulttuurisen kontekstin lisäksi koko Ahmatovan tuotannon, venäläisen hopeakauden runoilijat ja muut Ahmatovan aikalaiskirjoittajat, kaikki Ahmatovan teksteihin viittaavat tekstit – ja niin edelleen.

¹ Genette ymmärtää paratekstuaalisuuden yhdeksi transtekstuaalisuuden (intertekstuaalisuuden) lajiksi (Genette 1987)

Tutkielmani kannalta oleellista on, että Ahmatovaa voidaan kutsua pietarilaiskirjailijaksi. Ahmatovan rakkaus kaupunkiin heijastuu hänen runoissaan, joiden Pietari on klassinen keisarin kaupunki, menetetyn nuoruuden kuva. (vrt. Pesonen 2005, 15.) Toisaalta Ahmatova oli kiinnostunut kirjallisuuden myyttisestä Pietari-kuvauksesta, kuten Pesonen (20015, 15) kirjoittaa: ”Ahmatovan Pietariin kuuluvat sekä 1700-luvun kirjallisuuden että reaalitodellisuuden Pietari, lumoava kaupunki, jonka lumouksen toinen puoli on sen gogolilais-dostojevskiläinen asumisen ja aivojen loukko.” Ahmatovan tulkittu läsnäolo *Graniittimiehessä* syventää romaanin antamaa kuvaa pietarilaisesta todellisuudesta. Ahmatovan tuotannossa Pietari on jatkumo, jossa on samaan aikaan läsnä keisarillinen menneisyys ja ”vapaa” tulevaisuus:

- - -
Sinä olet vapaa, minä olen vapaa,
huominen eilistä parempi
tummavetisen Nevan yllä,
tsaarin kylmän hymyn alla.
(Ahmatova 1913/1992, 31.)

Vaikka Ahmatovaksi tulkittu Gagaattirouva edustaa *Graniittimiehen* maailmassa nykyisen ja tulevan lisäksi myös kiellettyä entistä maailmaa, kukaan *Graniittimiehen* keskeisistä henkilöihahmoista ei suhtaudu häneen kielteisesti, vaan pikemminkin asenne Gagaattirouvaa kohtaan on suojeleva. Klara ompelee varattomalle Gagaattirouvalle uudenvuoden asun ja ihailee häntä:

Hän oli hyvin hoikka, laiha jopa, ja nöyryydessäänkin ylväs, niin kuin tietoinen jostakin, jonka oli kätkenyt syvälle sisäänsä. - - - Vähän kummallinen siitä asusta tuli, jotenkin siihen tuntuivat tulevan mukaan myös tammet ja pylväät ja puistokäytävät, mutta kun Eläkeläinen tuli sovittamaan ja solautti leningin sermin takana ylleen ja astui sitten esiin lampun alle, niin se mikä oli ollut kirjavaa ja kantikasta, näytti juuri oikealta hänen yllään - - -. Kuka tahansa muu olisi näyttänyt omituiselta siihen sonnustautuessaan, mutta hän näytti itämaiden ruhtinattarelta. (G 138 – 139)

Klاران pukuun ompelemat ”tammet ja pylväät ja puistokäytävät” voidaan nähdä Pietarin historiana, kaupungin keisarillisina rakennuspalikoina, joita Gagaattirouva kantaa pelottomasti henkilöihahmossaan – ja se näyttää ”juuri oikealta hänen yllään”.

Marja-Leena Mikkola kirjoittaa vuonna 1992 julkaistun runosuomennoskokoelman esipuheessa, miten Ahmatova koki tehtäväkseen säilyttää kaupunkia itsessään:

Ahmatovan uskontunnustuksen mukaan vanhan Pietarin luhistuminen ei ollut mitään Antikristuksen kaupungin autioitumista vaan vaihe kohti uutta armoa ja kukoistusta. Ihmeiden ihme lähestyi runneltua, nöyryytyksensä pohjassa käynyttä kaupunkia. Sen pelastukseksi koituisi valikoitu ”me”, joka ei koskaan hylkäisi sitä, vaan säilyttäisi sen palatsit, tulen ja veden. Jotta ”ikuinen kaupunki” jäisi eloon, oli välttämätöntä jäädä sen sisälle tiettyinä historiallisena hetkenä. (Mikkola 1992, 7.)

Gagaattirouvan henkilöhahmo voidaan siis nähdä tekijänä, joka halki *Graniittimiehen* kuvaamien tapahtumien pitää huolta siitä, että toive paremmasta tulevaisuudesta ei unohdu. On ironista, että sosialistisen maailman rakentajat näkevät kaupungin tuhoavana ja tuhoon tuomittuna, kun taas menneisyyttä edustava Gagaattirouva luottaa kaupunkinsa ikuisuuteen. Tätä voidaan myös pitää syynä sille, miksi Klara ihailee Gagaattirouvaa. Ilmapiirin kiristyessä Klara ei kykene pitämään yllä tulevaisuudenuskooaan: ”Aika alkoi virrata taaksepäin kuin myrskyn painama tulvavesi kanavissa ja menetti tärkeimmän ulottuvuutensa: edistyksen, johon olin uskonut vaikeimpinakin hetkinäni.” (G 215)

Mikkolan esipuheessa mainitaan ”valikoitu me”, joka ei koskaan hylkää kaupunkia. Tämä ”me” esiintyy Ahmatovan runoissa vakuuttavana ja ehdottomana:

- - -
mutta mihinkään emme suostu vaihtamaan
tätä graniittista kaupunkia korskeaa,
sen kunniaa ja kurjuutta, puiston hämää,
leveitten jokien jäätä sähkövää
ja Muusan ääntä tuskin kuuluvaa.
(Ahmatova 1915/2008, 87.)

Graniittimiehessä ”me” muodostuu Gagaattirouvan lisäksi katulapsista, jotka säilyttävät kaupunkia tatuointina käsivarressaan. Katulasten suhdetta kaupunkiin voidaan kuvailla rakastavaksi ja kunnioittavaksi, kun taas Pietariin aikuisena muuttaneet tulevaisuuden rakentajat vieroksuvat kaupunkia. Lapsille kaupunki on myyttinen, mutta myyttisyydessäänkin turvallinen. Aikuiset taas näkevät kaupungin loistokkuuden ja graniitin kestävyuden, mutta kokevat kaupungin ahdistavana, uhkaavana ja omapäisenä. Kaupunki on ristiriidassa ihmisten haaveiden, uuden ajan, kanssa:

Rakennusten mieli tuntui säilyvän, vaikka ihmiset sortuivat ja katosivat – niin kuin rakennuttajan ja piirtäjän unelmat olisivat uuttuneet kiviseiniin ja torneihin omaksi väitteekseen maailmasta. Ja oliko sellainen väite sittenkin vahvempi kuin mikään kirjoitettu tai puhuttu? Kun ajatteli, mikä kuiske Leningradin katujen kulkijaa ympäröi: ei se edistystä henkinen vaikka kaikki talot olisi kietonut punaiseen kankaaseen. (G 287–288)

Ilon seppien Piterille uskolliset katulapset ovat Dunjaa lukuun ottamatta poikia. Romaanin lopussa tapahtuu kuitenkin siirtymä. Dunja hankkii Piter-tatuoinnit itselleen ja Katinkalle, ja kysyy sen jälkeen Ilon seppien poikien kohtalosta:

Sitten hän sanoi, arasti: mitähän pojille kuuluu.

Tolja tiesi heti keille pojille, katsoi jonnekin kauas ja sanoi: voi neidän on kunnollisia kaikki, Komsomolissa ne pojat, Ilon sepät. Tolja vain on kunnoton. Ehkäpä Tolja lähtee Tashkentiin. Tuletko sisko mukaan. (G 323)

Komsomoliin, Neuvostoliiton kommunistisen puolueen nuorisjärjestöön, liittyminen toimii todisteena siitä, että entiset katulapset ovat siirtyneet kaupungin vaikutuspiiristä kohti aikuisten kunnollista maailmaa, johon kuuluvat vallitsevassa yhteiskuntajärjestyksessä eläminen ja poliittinen toiminta. Dunja ja Katinka taas ovat joutuneet vainotuiksi, mikä saa heidät turvautumaan Piteriin.

Kiintymys Pietaria kohtaan vertautuu *Graniittimieheessä* kiintymykseksi vallankumousta edeltävää aikaa kohtaan. Siksi rakkaus kaupunkia kohtaan saa aikaan eron uuteen aikaan verhotusta kaupungista, karkottamisena tai pakona. Lopulta Taškentiin matkustaa neljä naista, joilla on Pietari ”poltteena käsivarressa, tuskana aivoissa” (G 322). Nevan suulle jää kivinen kaupunki, ”Graniittimies”, josta naiset kertovat tarinoita kaukana ”Tashkentin kimaltavassa kaupungissa”, jotta Pietarin kaupunki säilyisi kaiken tuhonsa keskellä.

4.2 Kaupunki nimeltä Utopia

Anna Ahmatovan henkilöhahmo *Graniittimiehen* intertekstinä vaatii paljastuakseen tarkkaa luentaa. Toiseen *Graniittimiehen* interteksteistä viittaa jo romaanin ensilehdelle painettu sitaatti: ”Kun Utopian portit sulkeutuvat, ihmisten keskuuteen laskeutuu hiljaisuus.” (Asienne Bouleron, *Mémoires d'une pétroleuse*, julkaisematon käsikirjoitus, 1879.) Utopia-sana on peräisin Thomas Moren vuonna 1516 valmiiksi

saamasta samannimisestä teoksesta¹, jossa kuvataan tuntemattoman meren saarella sijaitsevaa onnellista hyvinvointiyhteiskuntaa, ”Utopiaa”. Utopian ymmärretäänkin tarkoittavan ihanneyhteiskuntaa, joka olisi mahdollinen tulevaisuudessa. Ajatus utopiasta voidaan nähdä voimaa antavana kannustimena, joka saa ihmiset työskentelemään ihanteidensa eteen. Romaanin johdanto kuvaa utopia-ajattelun kääntöpuolta: kun utopiaan ei voi enää uskoa, jäljelle jää tyhjiys.

Graniittimiehessä Utopia tulee esille eri tavoin. Klara tutustuu Moren teokseen heti romaanin alussa. Klara sairastuu ja saa keskenmenon, ja Klaran avuksi Ilja löytää ”väliskärin”, Tom Velikanovitsh Mehrin. Tomin nimen voidaan ajatella olevan suora käännös Thomas Moren nimestä (vrt. Marttila 2014). Nimivalinnallaan Tom Mehr osoittaa ihailevansa Morea ja aivan kuin tunnustautuu hänen seuraajakseen. Keskenmenon kokeneelle Klaralle Tom lukee *Utopiaa*:

Ja minä ummistin silmäni ja unohdin kipuni, koska Tom oli siinä, ja hän otti rahin vuoteeni viereen ja alkoi lukea kirjastaan. Se kertoi kaupungista, jonka läpi kulki vuolas virta, ja maasta, joka oli saari. Ja sillä saarella ja siinä kaupungissa eli onnellinen kansa, jota johti viisas mies. Kaikkia toimia johti järki ja vaatimattomuus ja kohtuullisuus, ja työ oli kaiken olemisen päämäärä. Heillä ei ollut rahaa eivätkä he rakastaneet kultaa vaan päinvastoin halveksivat sitä. (G 13)

Klara ei tiedä, mitä teosta Tom hänelle lukee, mutta kirjan maailma saa Klaran unohtamaan tuskansa. Klara eläytyy kirjan maailmaan, referoi sitä tarkasti ja kuvittelee itsensä yhdeksi Utopian asukkaaksi:

Sen kaupungin varastoihin maalaiset toivat runsaasti kaikkea hyvää ja varastoista sai kuka tahansa hakea mitä tarvitsi, eikä kukaan ahnehtinut eikä riistänyt muita. Ja kaupunkilaiskansa asui taloissa, joiden ovet olivat aina auki ja joiden suojaisille sisäpihoille oli luotu kukoistavat puutarhat. Tähän maahan minä menin Tomin opastamana ja olin unissani yksi niistä naisista, jotka yksinkertaisesti villaviittoihin pukeutuneina hoitivat puutarhoja suurella mielihalulla. (G 13)

Tomin lukeman katkelman kuvailemassa elämäntavassa ja elämässä Petrogradissa ei ole juurikaan yhtäläisyyksiä. Kun ”Utopian” kaupungissa maalaisten tuomaa hyvää ruokaa riittää, Petrogradissa nähdään nälkää: ”Maalaiset eivät tahtoneet ruokkia Petrogradia, niin sanottiin. - - - Usein jäimme ilman leipää, maitoa saimme harvoin.”

¹ *Utopian* julkaisuhistoria on monimutkainen. Ensimmäinen latinankielinen painos ilmestyi 1516, ja vuoteen 1519 mennessä ilmestyi yhteensä viisi latinankielistä painosta, jotka poikkesivat toisistaan. Englanniksi *Utopia* käännettiin vuonna 1551. (Davis 2012, 30.)

(G 10) ”Utopian” sisäpihoilla kasvavat ”kukoistavat puutarhat”, kun taas Klaran yritys kasvattaa itse ruokaa jää aikomukseksi: ”Minä raivasin pihamaalle toukokuussa palstan, mutta en saanut mistään siemeniä tai perunoita.” (G 11) Vaikka Klara ymmärtää, että Tomin lukeman kirjan todellisuus on kaukana heidän arjestaan, kertomus ”Utopiasta” ei aiheuta epätoivoa vaan määrätietoisuutta. Klara samaistuu puutarhoja hoitaviin naisiin ja saa jotakin, mitä tavoitella ja mistä unelmoida. Hän ymmärtää, että hänen on nyt asuttava kaupungissa, hänen on rakennettava uutta elämää: ”Päätin että jos tervehtyisin, loisin oman elämäni tänne, oman työalani ja puutarhani ja maailman, jossa ei puhuttaisi rahasta eikä surusta vaan aina vain ilosta.” (G 14) Utopian tavoittelusta tulee asenne, joka kantaa Klaraa eteenpäin – Klara tarttuu omaan osaansa ja alkaa työskennellä katulasten hyväksi.

Moren *Utopia* asettuu *Graniittimiehessä* osaksi Pietarin kaupungin kuvausta. Kähkösen romaanin luvut on nimetty tapahtumapaikkojen mukaan, ja viidestä luvusta kaksi ensimmäistä sekä neljäs sijoittuvat Pietariin. Ensimmäiset luvut ovat nimeltään Petrograd ja Leningrad – luku vaihtuu samalla, kun romaanissa kuvataan Leninin kuolemaa ja kaupungin nimen muutosta. Nimen muutos on askel kohti vakavuutta: ”Mutta sitten ymmärsin, että vallankumous se orvoksi oli jäänyt, eikä sillä ollut muuta suojaa kuin meidän vajavaiset tomemme.” (G 90) Romaanin neljäs osio sijoittuu myös kaupunkiin, mutta se on nimetty Utopiaksi. Koska kaikki muut osioiden nimet – Petrograd, Leningrad, Skatshki ja Tashkent – viittaavat konkreettisiin tapahtumapaikkoihin, voidaan ajatella, että Pietarin kaupungista on nyt tullut vertauskuvallisesti Utopia. Näin neljäs osio toisaalta irtautuu konkreettisesta Pietarin kaupungista – onhan Utopia jotain epätodellista, todellisen paikan sijaan kuviteltu, kuten utopia-sanana etymologia osoittaa: utopia sanana pohjautuu kreikan kielen ilmaisuun ”u-topos”, ”ei-paikka” (Pietikäinen 2016, 9).

Moren *Utopia* määrittelee Utopian valtiolliseksi esikuvaksi, josta muut kansat ottavat oppia. Utopialaiset ovat niin oikeamielisiä, että naapurikansat pyytävät heidän virkamiehiään palvelukseen: ”Kun kerran valtion menestys tai tuho riippuvat sen viranomaisten moraalista, ketäpä niiden olisi ollut viisaampaa valita kuin juuri utopialaisia?” (More 1518/1971, 131.) *Graniittimiehen* Pietari-Utopia voidaankin nähdä vahvasti ironisesti Moren Utopialle täysin vastakkaisena yhteiskuntana – utopian sijaan dystopiana. Pienestä utopiasta haaveillut Klara on saanut kokea

luonnollisen kuoleman menehdyttyään sairauteensa. Muut ihanneyhteiskuntaa rakentaneet joutuvat sen pettämäksi, kun vainojen vuodet koittavat:

Jelena-täti oli ihmisraunio kauppahallin kulmalla, nauroi niin että puoli naamaa repesi rikkonaisten hampaiden karuselliksi, keräsi kaljaan laulamalla ja takapuoltaan viskelemällä, ei siltä voinut neuvoa kysyä.

Henrik-sedälle ei saanut kirjoittaa eikä viedä pakettia. Ei Krestyyn eikä mihinkään.

Ilja-isä oli viety pois. (G 322)

Utopia-luvussa eletään vuotta 1937. Luvussa jähmettävä kauhu ja odotus vaihtuvat konkreettisiksi tapahtumiksi. Stalinin vainoihin lukeutuvat pidätykset, vangitsemiset ja teloitukset ovat samanaikaisesti odotettavissa olevia ja arvaamattomia. Vainoilta ei suojaa enää puolueen jäsenyys tai edes kuuluminen salaisen poliisin NKVD:n palvelukseen. Tämän huomaa myös Genja, jonka tyttöystävän perhe katoaa: ”Hän oli kääntynyt nopeasti, oivaltaen että nyt se oli iskenyt myös niihinkin, joihin ei ollut pitänyt. Mashan isään, neljän kirjaimen mieheen, Mashan kauniiseen äitiin.” (G 318) Utopia-luvun kerronnassa äänen saavat Genjan lisäksi Tom Mehrov, Dunja ja Ilja. Tapahtumia kuvataan suorasukaisesti mutta liioittelematta. Henkilöiden ajatusmaailma välittyy sanavalinnoista. Vangitut ihmiset eivät saa Mehrovilta sääliä:

Leipäauton takaovet avattiin ja leivät komennettiin ulos. Ne hoipertelivat pyörryksissä, typerät olennot, katselivat sinistä taivasta pihan yllä niin yllättyneinä kuin olisivat luulleet joutuvansa johonkin toiseen maailmaan. Potkut ja iskut saivat ne kyllä heräämään todellisuuteen - - - . (G 319)

”Utopiaksi” muuttuneessa Pietarissa väkivalta on valtion järjestelmällisesti harjoittamaa. *Graniittimiehessä* ei kuitenkaan analysoida väkivaltakoneiston rakenteita, vaan keskitytään yksittäisten ihmisten kokemuksiin. Laukaisinta painavat niin Genja kuin Tom Velikanovitshkin: Genja valokuvaa pidätetyt, kun taas Tom ampuu vangittuja niskaan, ”se oli tehokkain tapa” (G 327). Väkivallan uhrin kokemuksen kuvausta edustaa Iljan kerronta kuulusteluhuoneesta:

Kuulustelijan unelmoiva katse, pitkät sormet, noilla käsillä ei hakattu – ja sitten tuli pimeys, yö tai monta ikuisuutta peräkkäin, pimeys joka maistui mesimarjoilta, soliseva hillomainen virta nielussa ja unenomainen lento lehvistön läpi, kostean oksaston ropinassa. (G 325)

Iljan kerronta on tajunnanvirtaa, jossa muistot ja mielle yhtymät yhdistyvät läsnäolevaan tilanteeseen. Voidaan tulkita, että kipu saa tajunnan siirtymään toden ja harhan rajalle. Ensilukemalla kauniit metaforat, kuten ”soliseva hillomainen virta

nielussa”, kätkevät taakseen väkivallan tuottamat vammat. Unenomainen kuvaus korostaakin väkivallan epätodellisuutta: vaikka Ilja on valmistautunut tulevaan pidätykseen tuhoamalla kaikki asiakirjansa, mahdolliset todisteet, itse väkivaltaan ei ole mahdollista varautua.

Graniittimiehessä kuvataan syitä, miten väkivallantekijät on saatu tehtäviinsä. Genja on ollut hyväuskoinen, tavoitellut unelmiaan ymmärtämättä seurauksia: ”Ei hänen ollut Tom Velikanovitshia kiittäminen asemaansa. Vaan unelmaansa, sitä joka vei Tashkentiin. Erikoisretkikunta, kaukaiset maat, niissä hän oppi paikkansa, oppi metodin.” (G 319) Lasten ja nuorten tarpeiden hyväksikäyttö korostuu etenkin komsomolilaisten, entisten Ilon seppien, kuvauksessa:

Komsomolilaiset siinä seisoivat, Vitja Koka Jurka. Valmiina yölliseen työhön, valmiina seipäin, tuolein, nyrkein, potkuin pieksemään kansanvihollisen, isiensä ja äitiensä tappajat, petturit ja isänmaan syöpäläiset murskaksi, Vitja Koka Jurka, kodittomat, nälän maantielle ajamat, ne jotka eivät koskaan voineet luottaa kehenkään, ne joiden päälle syljettiin, ennen kuin tulivat apuun kirjaimet, kommuunit, Komsomol – kenen syytä nälkä, suomalaisten, saksalaisten, ranskalaisten, isänmaan vihollisten, tuossa on kopissa, hakkaa hakkaa. (G 326)

Sitaatista syntyy vaikutelma, että neuvostoyhteiskunta on ensin riistänyt lapsilta perheen turvan ja tulevaisuuden, syrjinyt ja katkeroittanut, ja tarttunut sitten tähän ”valmiiseen ainekseen” hyötymistarkoituksessa. Vitja, Koka ja Jurka ovat menettäneet yksilöllisyytensä, muuttuneet joukoksi, johon viitataan yhdellä nimellä ”Vitja Koka Jurka”. Vaikka komsomolilaisten toiminta kuvataan raakana, he näyttäytyvät samankaltaisina neuvostojärjestelmän uhreina kuin murskaksi hakattavat ”isänmaan syöpäläiset”.

Ilon seppien poikien kohtalo herättää lukijassa myötätuntoa, mutta sen sijaan Tom Velikanovitsh kuvataan aikuisena, itsenäisesti toimivana ihmisenä, joka pyrkii selviytymään muuttuvissa yhteiskunnallisissa olosuhteissa itselleen parhaalla mahdollisella tavalla. Pyövelin työ ei ole Tomin unelma, mutta hän pyrkii näkemään tilanteestaan myös positiiviset puolet: ”Joka kuudes päivä oli säädetty pyövelin vapaapäiväksi. Veri ei lemunnut kovin pahalta. Huomenna oli joka kuudes päivä.” (G 327) Tom oikeuttaa väkivallan ajatuksella utopiasta: ”Tämän teemme, jotta lakkaisi olemasta sitten kun, jotta koittaisi nyt – jotta vihdoinkin olisi vain aprikoosien maa, vailla

kirppuja, vailla syöpäläisiä.” (G 327) Tom saa pidettyä kiinni haaveellisesta maailmanparannussuunnitelmastaan, vaikka se edellyttää näkemään oman hengissä säilymisen, itsekkäät tavoitteet, yhteiskunnallisena etuna.

Tomin selviytymistavoitteet näkyvät hänen kaikessa toiminnassaan. Kun Henrik Gustafsson, Jelena, Ilja, Klara, Katinka ja Dunja viettävät toukokuun ensimmäisen päivän juhlaa Skatshkin huvilalla, Tom saapuu tervehtimään heitä. Vierailun aikana Tom varastaa Klaran muistelmat, jotka muodostavat *Graniittimiehen* ensimmäisen ja toisen luvun. Ensimmäisen osion lopulla Klaran kerronnan katkaisee Tomin kirjoittamaksi osoitettu merkintä:

Marginaalihuomautuksena kirjoitan tähän kohtaan, että minä olen tänään löytänyt ja takavarikoinut tämän kirjoitelman, jonka on laatinut Klara Viktorovna Tuomi. - - - Mutta Klara Tuomen toistuvat vihjaukset siihen, että olisin utopisti, eivät pidä paikkaansa. Olin ja olen kommunisti. Totta on että keväällä 1922 luin toverini Galkinin kanssa Thomas Moren teosta Utopia ja tuon muinaisen teoksen sanomalle alttiiksi asettuminen oli meidän lastentautimme. Mutta on huomattava että tuo 1500-luvulla kirjoitettu teos on jokaiselta olennaiselta osaltaan kommunistisen aatteen esimuotojen läpitunkema, vaikka myöhemmin kehittynyt marxismi-leninismi osoittaakin monet sen päätelmät riittämättömäksi. Ja olen itsekritiikkini suorittanut ja alistun täydelleen määräävien elinten mahdollisille toimille. (G 126 – 127)

Tomin ”marginaalihuomautuksesta” käy ilmi taktikointi – hän ymmärtää, että Klaran käsikirjoitus sisältää häntä kohtaan epäsuotuisia merkintöjä, mutta laskee sen varaan, että käsikirjoituksen toimittaminen ”määrääville elimille” on ansio, joka luultavasti kumoaa myös häneen kohdistuvan, vainojen ilmapiirissä arveluttavan aineksen, kuten sen, että hän on lukenut Klaralle *Utopiaa*.

Reunahuomautuksessa Tom Velikanovitsh toisaalta tunnustaa toimineensa väärin, mutta samalla puolustaa *Utopiaa* teoksena. Hän ymmärtää Utopian kommunistisena yhteiskuntana, ”kommunististen aatteiden esimuotojen läpitunkemina”. Tätä edustaa esimerkiksi se, että jokainen utopialainen työskentelee kuusi tuntia päivässä yhteiseksi hyväksi. Tavoitteena ei ole yltäkylläisyys, vaan kansalaisten tarpeiden täyttäminen:

Jokaisen perheen tuottamat tavarat tuodaan siellä (torilla) oleviin rakennuksiin, ja erilaiset tuotteet jaetaan eri varastoihin. Näistä kukin perheenisä noutaa sen mitä hän itse perheineen tarvitsee, ja kaiken tarvitsemansa hän saa viedä pois maksamatta lainkaan rahaa tai muuta korvausta. (More 1516/1971, 90.)

Utopiassa keskeistä on se, että tarvittavia aineellisia välttämättömyyksiä, kuten ruokaa, on riittävästi. Tällöin kenelläkään ei ole tarvetta riistää tai varastaa toisilta.

Kommunistisessa Pietarissa kansalaisten tarpeiden täyttäminen ei toteudu, vaan kaupungin väestön ruokkiminen edellyttää pakko-ottoja maaseudun väestöltä: ”Naiset itkivät ja valittivat lehmiensä ja lastensa kohtaloa ja komentaja huusi itkun päälle, että maalaisilla oli metsissä kätköjä, kyllä ne tiedettiin.” (G 25) Komentajan sanat osoittavat, että maaseudulla asuvien ja järjestäytynyttä kaupunkiväestöä edustavien välillä ei ole toimivaa keskusteluyhteyttä, vaan vihaa ja epäluuloa. Moren Utopiassa tällaista maaseudun ja kaupungin välistä vastakkainasettelua ei pääse syntymään, sillä ihmiset vaihtavat asuinpaikkaa säännöllisesti. Asuinpaikan kierron vuoksi ei ole olemassa kaupunkilaisia ja maalaisia, vaan kaikki ovat kaupunkilaisia, jotka vuorollaan osallistuvan ruoan tuotantoon:

Maaseudulla on viljelysten keskellä sopivissa paikoissa maataloja, jotka on varustettu maatalouskalustolla. Kaupunkilaiset muuttavat vuorotellen asumaan niihin kahdeksi vuodeksi. - - - Kustakin taloudesta siirtyy vuosittain takaisin kaupunkiin kaksikymmentä henkeä, joiden kaksivuotiskausi maalla on kulunut umpeen. Näiden sijasta valitaan kaupungista yhtä monta uutta. Ne jotka ovat olleet maalla vuoden ja ovat siis perehtyneet maanviljelykseen, opettavat tulokkaista, ja nämä vuorostaan toimivat opettajina seuraavana vuonna. (More 1516/1971, 75.)

Utopiassa kaupungista maalle muuttanutta työvoimaa opastetaan kärsivällisesti. *Graniittimiehen* Pietarissa maaseudun nuoria saapuu kaupungin tehtaisiin töihin. Klara käy tehtailla tapaamassa maalta tulleita tyttöjä, joihin on tutustunut valistusmatkoillaan, ja kuulee heidän kurjista oloistaan:

Siitä millaista oli asua parakissa sadan muun naisen kanssa, miten miehet tunkeutuivat naisten parakkeihin ja ottivat tyttöjä väkivalloin, niitä aivan nuoriakin, jotka itkivät parakeissa äitiensä perään - - - miten työnjohtaja löi jos ei osannut tai myöhästyi. (G 26)

Klara ottaa työolot puheeksi työnjohtajien kanssa, mutta ei saa ymmärrystä: ”Mutta työnjohtajat nauroivat ja sanoivat, että maalaista oli lyöty aina, ja menisi tuhat vuotta ennen kuin ne härkápää oppisivat teollisuuden tavoille, jos ne jättäisi itse oppimaan.” (G 26) Maalaisten koulimisen taustalla ovat valtionjohdon asettamat paineet – sotakommunismista siirryttiin vuonna 1921 NEP-politiikkaan, jonka tavoitteena oli saada vallankumouksen romahduttamat maatalous- ja teollisuustuotannot elpymään (Vihavainen 2006, 378–382). Paine talouden kasvuun oli suuri, joten ”eipä akkaväen

itkuihin kannattanut huomiota kiinnittää” (G 26). Ironista on, että ”itkevä akkaväki” edustaa *Graniittimiehessä* kaupungin teollisuustyöväestöä – heitä, joilla bolševikkivallan periaatteiden mukaisesti piti olla johtava asema (Vihavainen 2006, 376–377).

Graniittimiehessä kaupungin ja maaseudun vastakkainasettelu kiteytyy teorian ja käytännön vastakkainasetteluksi. Pietarissa asuvat puolueen virkailijat, yliopisto-opiskelijat, ammattisotilaat – kaikki he, jotka haluavat tai yrittävät uskoa vallankumoukseen ja sen aikaansaamaan hyvään, sosialistiseen valtioon. Kaupungin aatetta viedään maaseudulle valistamalla, käännyttämällä ja pakottamalla. Maaseudun elämänmuodon ja yhteisöjen hajottaminen saa aikaan Pietariin vaeltavien kodittomien lasten tulvan. Näistä lapsista tulee Klaralle elämäntehtävä, sillä hän ymmärtää vastakkainasettelun seuraukset: ”Me teimme itse orpoja, teimme niitä päivittäin, asettamalla teorian käytännön edelle, kollektiivin yksilön edelle. Teimme orpoja halukkaammin kuin huopikkaita, samovaareja, raitiovaunukiskoja ja tiiliä.” (G 145)

Kähkösen romaani kuvaa keskeneräistä rakennustyömaata, jonka näennäisenä tavoitteena on tasa-arvoinen yhteiskunta. Todellisuudessa henkilöhahmojen kuvaus paljastaa, että tavoitteet ovat ristiriitaiset. Suurin osa *Graniittimiehen* henkilöhahmoista pitää yhteisen hyvän sijaan ensisijaisena omaa etuaan. Morea tutkinut Petteri Pietikäinen toteaa, että Utopian tärkeimmät piirteet ovat yhdenmukaisuus, yhteiskunnan pysyvyys ja kommunistinen suunnitelmatalous (Pietikäinen 2016, 13). Tähän verrattuna Petrograd-Leningradissa ollaan kaukana utopiasta. Voidaan tulkita, että utopia loittonee *Graniittimiehessä* romaanin kuluessa, ja kauimpana utopiasta ollaankin silloin, kun ollaan romaanin neljännen luvun nimen mukaisesti Utopiassa.

Moren *Utopiassa* on kommunistisen yhteiskunnan piirteitä. Kuitenkin Moren teosta voidaan lukea eri näkökulmasta, joten kommunistinen tulkita ei ole ainoa mahdollinen:

Joillekin teos on humanistien keskinäistä pilaa, toisille vakavasti otettava yhteiskuntamalli. Joillekin marxilaisille ja kommunisteille kirja on ollut arvokas kuvaus kommunistisesta valtiosta, joillekin katolilaisille puolestaan varhaisen munkkiyhteisön tai kristillisen yhteisomistuksen ylistys. (Pietikäinen 2016, 15).

Teoksen sallimat moninaiset tulkinnat voivat toimia syynä, miksi *Utopia* päätyi Neuvostoliitossa kiellettyjen kirjojen listalle. Kiellosta on maininta myös *Graniittimiehessä*:

Henrik toi minulle Berliinistä Thomas Moren teoksen *Utopia* venäjäksi käännettynä. Sitä ei maassamme saanut lukea tai levittää. Minä luin sen kuitenkin ja käsitin, että juuri sitä Tom oli minulle tarjonnut sairastaessani Rakovan talossa, syöttänyt sitä minulle lusikallisen kerrallaan kuin mikstuuraa. (G 214)

Klara rinnastaa *Utopian* lääkkeeseen. Teos tarjoaa Klaralle mahdollisuuden unohtaa menneisyyden ja tarttua tulevaan, uskoa työllä aikaansaatavaan edistykseen. Tom haluaa jakaa Klaran kanssa hänelle tärkeän teoksen, aatteen ja unelman, mutta vaikka *Utopian* lukeminen toimii Klaran ja Tomin ystävyysalkuna, se myös erottaa heidän tiensä. Tomille utopia on suurta, Klaralle pientä.

Moren teoksen huomioiminen intertekstinä korostaa *Graniittimiehen* ideologista kanta-aottavuutta. Utopiaa on mahdollista tavoitella, mutta utopiasta tekee utopian juuri se, että sen toteutuminen on mahdotonta. Utopian tavoittelu rinnastuu sosialistisen yhteiskunnan rakentamiseen, ja näin myös onnellinen sosialistiyhteiskunta näyttäytyy mahdottomana. Vaikka *Utopia Graniittimiehen* intertekstinä siirtää lukijan huomion päähenkilöiden sosialistisiin ihanteisiin ja niiden sortumiseen Stalinin vainoissa, on utopia-ajattelulla kytköksensä myös pietarilaistekstin perinteeseen, sillä Pietarin kaupunki voidaan nähdä lähtökohtaisesti utopiana. Pietari Suuri pyrki rakentamaan täydellisen kaupungin, joka toimisi porttina Venäjän uuteen, eurooppalaisen sivistyneeseen aikakauteen – Pietari Suuren ihanneyhteiskuntaan. (Vrt. Könönen 2003, 18). Tällä utopialla oli kuitenkin alusta alkaen epäilijänsä, kuten Pietari-myytin kaksijakoinen olemus osoittaa. *Graniittimies* antaa äänen sosialistisen utopian rakentajille, mutta samalla se jatkaa pietarilaistekstien tapaa kuvata Pietarin kaupungin asukkaita, keisarillisen utopian kyseenalaistajia.

5 LOPUKSI

Sirpa Kähkösen romaani *Graniittimies* on vahvasti pietarilainen, sillä romaanin tapahtumat sijoittuvat pääsääntöisesti Pietarin kaupunkiin. Kaupunki ei kuitenkaan edusta romaanissa vain tapahtumapaikkaa, vaan miljöön kuvausta suurempaan rooliin romaanissa nousevat henkilöhahmojen kokemukset kaupungista. Suomesta Pietariin saapuneet siirtolaiset näkevät kaupungin toisaalta ahdistavana kivikuiluna, toisaalta vapauden valtakuntana. Pietarilaisille katulapsille kaupunki, jonka lapset hahmottavat myyttisenä Piterinä, näyttäytyy elämän ainoana kiinnekohtana.

Pietarin kaupungin merkitysten rakentumisessa oleellista on *Graniittimiehen* intertekstuaalinen tulkinta pietarilaistekstinä. Pietarilaistekstin käsitteeseen sisältyvä ajatus kaupungin kaksijakoisesta todellisuudesta – suuresta ja pienestä, loistosta ja tuhosta – ilmenee romaanin henkilöhahmojen erilaisissa päämäärissä ja kohtaloissa. Kuitenkin *Graniittimies* toistaa pietarilaisteksteille tyypillistä asetelmaa, jossa kaupungilla on ylivalta asukkaisiinsa nähden. Kun *Graniittimiestä* lukee pietarilaistekstinä, romaanin henkilöhahmojen kohtaamat poliittiset vainot voidaan ymmärtää osaksi, jonka Pietarin asukkaat kokevat ajasta tai hallitsijasta riippumatta – tuho on ennustettu jo silloin, kun kaupunki perustettiin ”suon ja sumun” keskelle.

Pietarilaistekstien joukosta useat teokset voisivat toimia hedelmällisinä vertailukohtina *Graniittimiehelle*. Tässä tutkielmassa keskityin hyödyntämään pietarilaistekstin yleistä käsitettä ja tarkensin analyysia vain harvoihin pietarilaisteksteihin, kuten Puškinin ”Vaskiratsastajaan” ja Gogolin ”Päällysviittaan”. Vaikka ymmärränkin intertekstuaalisuuden rajattomana ja tekstin äärettömästi jatkuvana, tekstin tulkinnan kannalta on välttämätöntä voida pysähtyä yksittäisiin pisteisiin, kuten kahden kaunokirjallisen tekstin risteyskohtaan. Nämä risteyskohdat ilmenevät *Graniittimiehessä* esimerkiksi yhteisinä tapahtumapaikkoina, symboleina ja kuvaamisen tapoina. Kyse ei ole suorista sitaateista vaan pietarilaisteksteille yhteisestä kielellisestä kuvastosta, jota jokainen pietarilaisteksti hyödyntää ainutkertaisella tavalla.

Lähinnä venäläisen kirjallisuuden tutkimuksessa hyödynnetty pietarilaistekstin käsite voi avata uusia tulkinnallisia mahdollisuuksia myös suomalaisen nykyromaanin

tarkasteluun, sillä käsitteen hahmottaminen auttaa ymmärtämään Kähkösen *Graniittimiehen* osana tekstien verkostoa, vuoropuheluna Pietarin kuvaamisen tradition kanssa. Tässä vuoropuhelussa *Graniittimies* toistaa traditiota, mutta myös uusintaa sitä. Romaanissa myyttinen Pietari on poliittisten vainojen keskus. Äänen saavat kumouksen tehneet ja utopiyhteiskuntaa rakentavat, mutta myös marginaaliin jääneet ja jätetyt. Pietarilainen todellisuus on ikuisesti dualistinen, ja tästä kaksijakoisuudesta *Graniittimies* esittää oman tulkintansa.

LÄHTEET

AINEISTO

G = Kähkönen, Sirpa 2014: *Graniittimies*. Helsinki: Otava.

PAINETUT LÄHTEET

Aaltonen, Pirjo, Hämäläinen, Anne & Seppo, Sanni 2012: *Anna Ahmatova Fontankan talossa*. Helsinki: Into Kustannus.

Ahmatova, Anna 1992: *Runoja*. Suom. Marja-Leena Mikkola. Helsinki: Orient Express.

Ahmatova, Anna 2008: *Valitut runot*. Suom. Marja-Leena Mikkola. Helsinki: Tammi.

Carlson, Mikko 2014: *Paikantuneita haluja. Seksuaalisuus ja tila Christer Kihlmanin tuotannossa*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus.

Davis, J.C. 2010: Thomas More's Utopia: sources, legacy and interpretation. Teoksessa *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Toim. Gregory Clayes. Cambridge: Cambridge University Press.

Dostojevski, Fjodor 1866/2008: *Rikos ja rangaistus*. Suom. Olli Kuukasjärvi. Helsinki: Otava.

Gogol, Nikolai 1842/1975: Päälysviitta. Teoksessa *Reviisori. Päälysviitta*. Gogol, Nikolai. Suom. Eino Kalima ja Jalo Kalima. Porvoo: WSOY.

Ekonen, Kirsti 2011/2015: Realismista modernismiin: 1900-lukujen taite. Teoksessa *Venäläisen kirjallisuuden historia*. Toim. Kirsti Ekonen ja Sanna Turoma. Helsinki: Gaudeamus. 2. uudistettu painos.

Ekonen, Kirsti & Turoma, Sanna 2011/2015: *Venäläisen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Gaudeamus. 2. uudistettu painos.

Hellberg-Hirn, Elena 2002: Planeetta Pietari. suom. Tomi Huttunen ja Päivi Paloposki. *Idäntutkimus* 4, 3–15.

Hulkko, Johanna 2009: *Säkeitä Pietarista*. Helsinki: Tammi.

Kangaspuro, Markku 2002: Pietari – Venäjän toinen. *Idäntutkimus* 4, 1 -2.

Kaukiainen, Yrjö 2016: *Punaiset pilarit. Suomalainen graniitti tsaarien Pietarissa*. Helsinki: SKS.

Klapuri, Tintti & Salminen, Jenniliisa 2015: Kulttuurisen muistin tilat Ljudmila Ulitskajan romaanissa *Vihreän teltan alla* ja Jelena Tšižovan romaanissa *Naisten aika*. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 4, 23–36.

Kurikka, Kaisa 2013: *Algot Untola ja kirjoittava kone*. Turku: Eetos.

Kuzmina, Jelena 1991/1992: ANNA AHMATOVA koditon. suom. Eila Salminen. Helsinki: Otava.

Kähkönen, Sirpa 2010: *Vihan ja rakkauden liekit. Kohtalona 1930-luvun Suomi*. Helsinki: Otava.

Könönen, Maija 2002: Joseph Brodsky ja Pietari-myytti. *Idäntutkimus* 4, 16–26.

Lotman, Juri 1984: Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda. Teoksessa *Semiotika goroda i gorodskoj kultury: Peterburg*. Trudy po znakovym sistemam XVIII: 664. Tartu.

Lyytikäinen, Pirjo 2006: Palimpsestit ja kynnystekstit. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. 2. painos.

Martínez Al faro, María Jesús 1996: Intertextuality: Origins and Development of the Concept. *Atlantis* Vol. 18, No. 1/2, 268-285.

Mikkola, Marja-Leena 1991: Esipuhe. Teoksessa *Anna Ahmatova. Runoja*. Suom. Marja-Leena Mikkola. Helsinki: Orient Express.

More, Thomas 1516/1971: *Utopia*. suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: WSOY.

Pesonen, Pekka 2006: Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. 2. painos.

Pesonen, Pekka 2017: Dostojevskin Pietari. Teoksessa *Dostojevski – kiistaton ja kiistelty*. Toim. Martti Anhava, Tomi Huttunen ja Pekka Pesonen. Helsinki: Siltala.

Pesonen, Pekka 1978: Johdatukseksi. Teoksessa *Neuvostolyriikkaa 3*. Helsinki: Tammi.

Pesonen, Pekka 1983: Katoava kaupunki. Myytti Pietarin kaupungista venäläisessä kirjallisuudessa. *Parnasso* 4, 231-241.

Pesonen, Pekka 2007: *Venäjän kulttuurihistoria*. Helsinki: Palmenia Helsinki University Press. 3. painos.

Pietikäinen, Petteri 2016: Thomas More ja 500 vuotta utopia-ajattelua. *Tieteessä tapahtuu* 4, 9–16.

Puškin, Aleksandr 1833/1999: Vaskiratsastaja. Teoksessa *Kertovia runoelmia*. suom. Aarno Saleva. Espoo: Artipictura Oy.

Semiotika 1984: *Semiotika goroda i gorodskoj kultury: Peterburg*. Trudy po znakovym sistemam XVIII: 664. Tartu.

Simmel, Georg 2005: *Suurkaupunki ja moderni elämä. Kirjoituksia vuosilta 1985–1917*. suom. Tiina Huuhtanen. Valikoinut Arto Noro. Helsinki: Gaudeamus.

Suni, Timo 2011/2015: Romantiikan kuohuissa kansalliseen omaleimaisuuteen: 1800–1840. Teoksessa *Venäläisen kirjallisuuden historia*. Toim. Kirsti Ekonen ja Sanna Turoma. Helsinki: Gaudeamus. 2. uudistettu painos.

Tammi, Pekka 2006: Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. 2. painos.

Toporov, V.N. 2003: *Peterburgski tekst russkoi literatury*. Iskusstvo-SPB: Sankt-Peterburg.

Tuomikoski, Mervi 2010: Arvid Järnefelt ja venäläisen symbolismin aatetausta. Teoksessa *Maaemon lapset. Tolstoilaisuus kulttuurihistoriallisena ilmiönä Suomessa*. Toim. Minna Turtiainen & Tuija Wahlroos. Helsinki: SKS.

Turoma, Sanna 2011/2015: Suuret kertojat: 1840–1890. Teoksessa *Venäläisen kirjallisuuden historia*. Toim. Kirsti Ekonen ja Sanna Turoma. Helsinki: Gaudeamus. 2. uudistettu painos.

Vihavainen, Timo 2006: Vallankumouksesta toiseen maailmansotaan. Teoksessa *Venäjän historia*. Toim. Heikki Kirkinen. Helsinki: Otava. 4. painos.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

375 Humanistia 2015: Pekka Pesonen. Pietari kohtalona. <http://375humanistia.helsinki.fi/pekka-pesonen/pietari-kohtalona> [haettu 8.1.2018].

Könönen, Maija 2003: *"Four Ways of Writing the City": St. Petersburg-Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky*. <http://hdl.handle.net/10138/19280> [haettu 18.4.2018].

Marttila, Hannu 2014: Kurjuuden keskeltä nousee upea romaani. <https://www.hs.fi/kulttuuri/kirja-arvostelu/art-2000002759155.html> [haettu 2.4.2018].

Möttönen, Sari 2016: Ankara, armoton ja mahdoton Pietari. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/01/18/ankara-armoton-ja-mahdoton-pietari> [haettu 6.1.2018].

Pesonen, Pekka 2005: Vajoaako ikuinen kaupunki suomalaiseen suohon? <http://www.helsinki.fi/venaja/e-materiaali/mosaiikki/fi4/pp4.pdf> [haettu 6.1.2018].

Raamattu. Psalmi 23. <http://raamattu.fi/1992/Ps.23.html> [haettu 6.1.2018].